
ONZE KUNST
DEEL XVI
1909

ONZE KUNST

DEEL XVI

ONZE KUNST

VOORTZETTING VAN DE VLAAMSCHE SCHOOL

HOOFDREDACTEUR:

DR. P. BUSCHMANN JR.

Rubriek Ambachts- en Nijverheidskunst onder Redactie van
de Nederlandsche Vereeniging voor Ambachts- en Nijverheidskunst
Redactie-Commissie : Jac. van den Bosch, S. H. de Roos, R. W. P. de Vries Jr.,
Jac. Ph. Wormser, T. Landré, Secretaris.

DEEL XVI

8e JAARGANG · 2e HALFJAAR

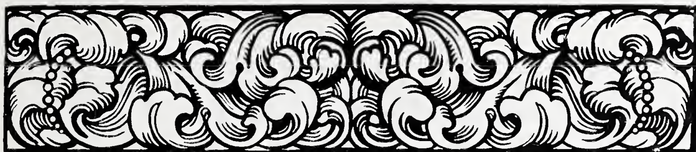
JULI-DECEMBER

1909



NAAMLOOZE VENNOOTSCHAP « ONZE KUNST » ANTWERPEN

AMSTERDAM : L. J. VEEN.



JACOPO BELLINI EN ZIJN TEEKENBOEKEN (1)



VASARI heeft geen heel hoogen dunk van Bellini en het wil ons voorkomen dat al de verdiensten van dezen, in de oogen van den schilder-gedenkschrijver, daarin hebben bestaan, dat hij heeft bijgedragen tot de opvoeding van zijn twee zonen, terwijl de tegenstelling tusschen de obscuriteit van den vader en den roem van diens kinderen hem stof leverde voor een dier wijsgeerige uitwijdingen die hij gaarne, bij wijze van escordium, aan zijn verhalen toevoegde. Volgens hem geraakte Jacopo, niettegenstaande al de moeite die hij zich tot bereiking van het meesterschap gaf, alleen daarom tot roem, omdat hij destijds te Venetië geen mededingers had !... Hij voegt er bij dat Jacopo de leerling van Gentile da Fabriano is geweest, wiens naam hij aan zijn oudsten zoon had gegeven, ter wille der « zoete herinnering » die hij aan hem had bewaard.

Zeker heeft hij inderdaad met den beminnelijken Umbrischen meester samen gewerkt aan de schilderingen voor het hertogelijk paleis en is hij hem later naar Florence gevolgd. Dit verblijf van Jacopo in de groote Toskaansche stad, heeft men niet nagelaten te betwisten, hoewel het bevestigd schijnt te worden door een document, opgesteld naar aanleiding van een twist tusschen een jeugdigen Venetiaan en een zekeren Bernardo di Ser Silvestro. Wat hier ook van zij, het schijnt in ieder geval zeker dat hij tot de leerlingen van Gentile heeft behoord, doch de zeldzaamheid van de van hem bewaarde schilderstukken, maakt de verificatie en het bewijs voor deze geestelijke afstamming tamelijk moeilijk.

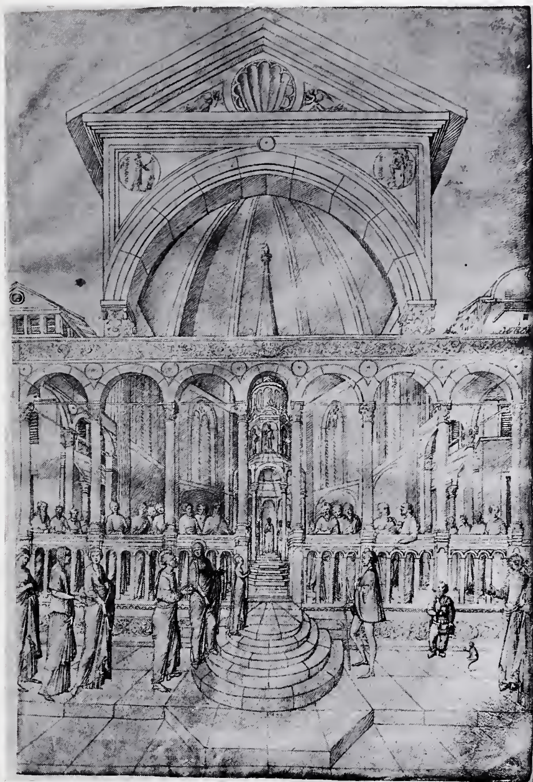
Vasari somt enkele van deze werken van Jacopo op en voegt er bij, als

(1) Naar aanleiding van het verschijnen van het werk van Victor Goloubew over *Les Dessins de Jacopo Bellini au Louvre et au British Museum* (Librairie Nationale d'Art et d'Histoire, Van Oest & Cie, Bruxelles). — Het reeds verschenen deel, dat een volledige weergave behelst van het schetsboek van den Louvre, zal eerlang door twee andere worden gevolgd, het eerste gewijd aan de reproductie van het boek van het British Museum, het tweede aan een studie van het leven van den schilder en aan een catalogus van zijn werk.

ware hij bevreesd om den ouden kunstenaar te veel belangrijkheid over te laten, dat ze met hulp van zijn zonen waren uitgevoerd. De portretten van Cornaro en de beroemde koningin van Cyprus : Catherina, een stuk dat hij naar Verona gezonden had, een *Passie van Christus*, met veel figuren, waaronder een waarin hij zichzelf naar het leven had afgebeeld, een geschiedenis van het kruis, waarvan gezegd wordt dat ze is uit de *Scuola* van St Jan den Evangelist en vele andere. Rodolfi en de anonymus van Morelli, verzekeren van hunnen kant dat ze verschillende schilderstukken van Jacopo, vooral portretten, gezien hebben, met name die van Petrarca en Laura (?) dat van Gentile da Fabriano, enz., enz. Al die werken zijn sedert verloren of vernield. Desgelijks is er niets overgebleven van de stukken, welke door de drie Bellinis in de Gattamelata-kapel en in het *Santo* te Padua werden uitgevoerd. Buiten de erg beschadigde fresco's in de St Tarasio-kapel en in de St Zaccaria te Venetië, welke laatste zelfs met prachtige altaarstukken die aan Antonio Vivarini en Giovanni d'Alemagna toegeschreven werden, zijn versierd, — fresco's, die o.a. Burckhardt aan onzen schilder toeschrijft, rekent men ten slotte slechts twee stukken door Jacopo zelf geschilderd te zijn, waarvan de echtheid om het opschrift : *Opus Jacobi Bellini*, bijna als zeker mag worden aanvaard. Dit zijn in het Museum te Verona, een *Crucifix* op de ware levensgrootte, dat, te oordeelen naar den stijl, en het technisch karakter, vooral om een zekere dorheid, als een jeugdwerk van den meester mag worden aangemerkt en in de Academia te Venetië een *Maagd met het Kind* (1) aangaande wier herkomst de geleerden 't nog niet eens zijn. Maria verschijnt, het hoofd door een stervormigen nimbus gekroond, waarom een wolk van groene cherubijntjes zweven. Ze heeft een mooi regelmatig, ernstig, rein en peinzend gelaat. Het kind, met een bolrond gezichtje en korte krulletjes, staat op een rood kussen voor haar. Het draagt een met goud opgewerkt rood kleedje, zijn moeder een groenen mantel met rose gevoerd. Het geheel en de onderdeelen van dit stuk, de harmonie der eenvoudige kleuren en de vredige uitdrukking, veroorloven ons om er de uitvoering van te verleggen naar het tijdvak, dat op de scheiding tusschen Jacopo en Gentile da Fabriano is gevolgd.

De Louvre bezit, onder den naam van dezen laatste, een *Madonna*, in een met goud omzoomden bruinen mantel en gezeten vóor een landschap-perspektief. Op haar knieën houdt ze het staande kindje, dat een rijk gekostumeerd personage zegent, die met een tegelijk devoot, vroom en hard gezicht, met sterk geaccentuëerde trekken, de handen gevouwen voor hem knielt. Deze weinig sympatieke bidder meent men te mogen vereenzelvigen met Pandolfo Malatesta, condottiere in de soldij van Venetië, Heer van Brescia

(1) Burckhardt, *Cicerone*, bl. 609.



JACOPO BELLINI : Maria in den Tempel.

(† 1427), aan wiens hof Gentile da Fabriano eenigen tijd heeft doorgebracht. De kritiek schijnt heden ten dage eer geneigd, om de verdienste van dit stuk over te dragen aan Jacopo Bellini, terwijl ze den naam van Lionel d'Este voor dien van Malatesta in de plaats stelt. De vergelijking, die er te maken zou zijn tusschen de beeldtenis van dezen zelfden Lionel, dien men ook ontmoet in het werk van Pisanello, op de medailles, op het portret van Bergamo en dat prachtige stuk : *St. Antonius* en *St. Joris* in de National-Gallery, schijnt ons, hoewel we wél naar bevestiging neigen, toch niet al te beslissend. De inlichtingen, die we bezitten, aangaande het bestaan van

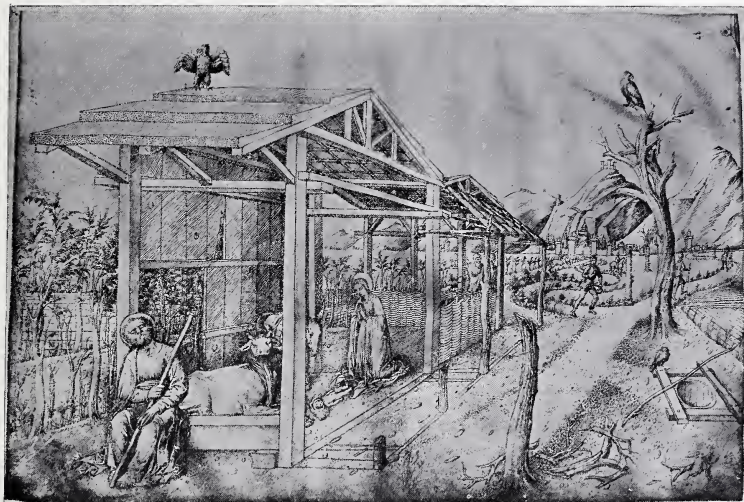
Jacopo, spreken echter deze hypothese niet tegen, want we weten dat de meester, die in 1429 te Venetië getrouwd was, in 1430 naar Verona werd ontboden, om mêe te werken aan de versiering van den Dom en vervolgens naar Ferrara, den zetel der souvereiniteit der familie Este. Men bericht dat hij te Ferrara mee moest dingen met Pisanello en dat hij den prijs verkreeg, wat misschien waar, maar niet waarschijnlijk is. Het portret van Lionel, dat hij bij die gelegenheid schilderde, wekte de geestdrift op van den Ferrarischen dichter Ulisse, die aan den schilder een sonnet opdroeg, waarin hij hem zonder aarzelen met Phidias gelijk stelde. Men zou dus mogen veronderstellen dat de Madonna in den Louvre, indien ze inderdaad van Jacopo is, van dien tijd dagteekent. Maar om de waarheid te zeggen, wanneer men die twee Madonna's, die van den Louvre en die van de Academia, beide zoo geheel verschillend in opvatting en uitvoering, met elkaar vergelijkt die, voor 't geval ze van denzelfden kunstenaar mochten zijn, met jaren tusschenruimte moeten geschilderd zijn, behoudt de twijfel de overhand.

Die werken waren in ieder geval niet van dien aard om Jacopo op den eersten rang der Venetiaansche meesters te plaatsen, waaronder, tegen het midden der eeuw, Jacobello del Fiore en Antonio Vivarini waren, wiens bekoorlijke, doch eenigszins bedeesde schildering de vormengde invloeden vertoont van de oude iconografische overlevering en het realisme, een realisme vol gratie, in het voetspoor van Pisanello en Gentile da Fabriano, vol kracht en niet zonder eenige dorre droogte in dat van Giovanni d'Alemagna, die met Antonio heeft samengewerkt.

Omstreeks dien tijd treden de Bellinis in betrekking met de Paduaansche meesters. In die stad vinden zij punten van aanraking met een kunst, die vooral gesteld was op machtige realisaties, vol liefde voor natuur en waarheid, maar tegelijkertijd heengetrokken naar de werken der oudheid, die ze hartstochtelijk bestudeert. Squarcione, een middelmatig artist, maar een uitstekend leeraar, onderwijst zijn leerlingen, omringd door de antikiteiten, die hij van zijn reizen in Italië en Griekenland heeft meegebracht. Mantegna, zijn roemzuchtige discipel, versiert met zijn beroemde fresco's de kerk der Eremitani, terwijl Donatelllo, met een heele lading helpers uit Florence gekomen, de beelden en het half verheven bronswerk voor het altaar in het Santo uitvoert en het heldhaftig ruiterstandbeeld van den condottiere Gattamelata opstelt. En om hen heen gonst de geleerde bijenkorf der universiteit, redevoert, redetwist en redekavelt het humanisme.

Men zou mogen aannemen dat het voorbeeld van en de gesprekken met Mantegna en Donatello, de indrukken, opgedaan in het verkeer met liefhebbers en geleerden als Palla Strozzi, die sedert zijn verbanning uit Florence door Cosimo de Medici in Padua had gewoond, noodzakelerwijs minder beslissend

moet zijn geweest voor Jacopo, die al een lang leven achter zich had, dan voor zijn zonen, die nog heel jong en nieuwelingen in de kunst, ongeduldig



JACOPO BELLINI: Geboorte van Christus.

uitziend naar nieuwe en stoute concepties, aan den aanvang stonden van hun baan. Inderdaad, is 't echter geheel anders gegaan en onder den invloed der omstandigheden, heeft er een algeheele omkeer in de denkbeelden en esthebische aspiraties, waarmee Jacopo naar Venetië gekomen was, plaats gehad. En wij bezitten als 't ware een gedenkstuk van dien omkeer in zijn teekenboeken, zooals die heden in den Louvre en in het British Museum worden bewaard.

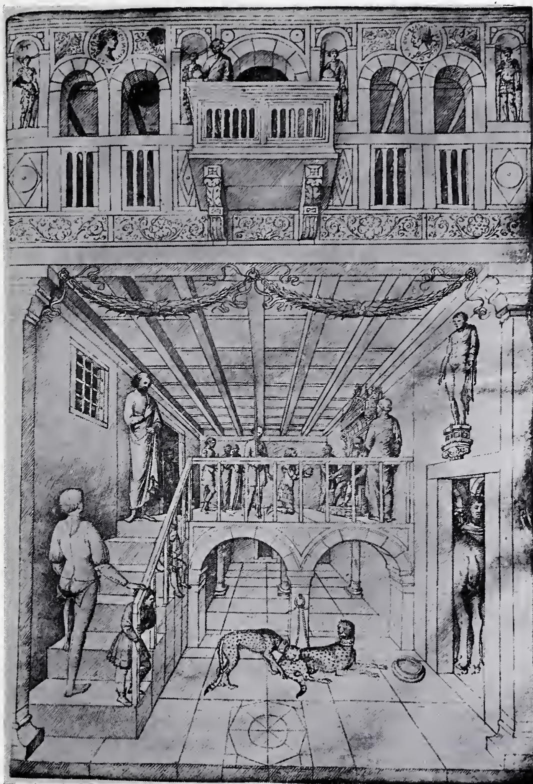
Die boeken, welke bij zijn dood (23 Febr. 1507), door Gentile Bellini werden nagelaten aan den jongeren Giovanni [1], zijn door heel wat handen gegaan, eer ze, het eene in 't begin der xix^e^ eeuw, het andere in 1884, voor vast een veilig onderkomen vonden in de verzamelingen van Londen en Parijs. De eer der identificatie van den naam van den maker komt in hoofdzaak toe aan Courajod.

Doch deze kostbare documenten, van zoo groot belang voor de geschie-

[1] Gentile en Giovanni hebben later vele van hun vader's teekeningen met de pen omgetrokken. Het schijnt wel mogelijk dat ze bij de uitvoering van dit delikate werk, er onwillekeurig iets van 't hunne aan toegevoegd hebben.

denis der eerste Italiaansche renaissance, waren, behalve enkele hier en daar uitgegeven zeldzame en ten deele beschadigde reproducties, tot hier toe nauwlijks bekend. Het bestudeeren der teekenboeken van Jacopo, was voor de meeste geleerden, critici en kunstgeschiedschrijvers, tot hiertoe vrijwel ondoenlijk. En we mogen dan ook wel zeggen dat door het ondernemen van de prachtige uitgave, die aanleiding tot dit artikel gaf, de schrijver, de heer Goloubew en de uitgever, de heer Van Oest, der kunstgeschiedenis een onschatbaren dienst bewezen hebben. Dank aan hen zal een ieder zich voortaan in 't bezit kunnen stellen van de teekeningen van Jacopo, m. a. w. van het werk zelf, want de platen, die met de meest nauwgezette trouw zijn weergegeven, bij middel van een bewonderenswaardig volmaakt procédé, zien er geheel uit als de origineelen. En er zou aan dien lof bijna niets meer zijn toe te voegen, indien er niet nog een woord te zeggen viel over de uitstekende notas van den heer Goloubew, als commentaar op elk der bladen van ieder boek. Men zal daar, tegelijk met een korte beschrijving van elke teekening, al de inlichtingen, opgaven en aanwijzingen vinden, die de geleerde schrijver, dank aan zijn geduldig en langdurig onderzoek, aangaande Jacopo en de gelijk met hem levende meesters, heeft weten te vereenigen of aan te geven. De wetenschappelijke en kunstwaarde van het werk van den heer Goloubew is groot, en zeker mogen we er fier op zijn dat hij, ten einde zijn boek een onberispelijk stoffelijke uitvoering en een Europeesche verspreiding te verzekeren, niet beter heeft weten te doen dan zich tot een Belgischen uitgever te wenden. Een dergelijke huldigende erkenning van buitenslands, legt een niet twijfelachtig getuigenis af voor den naam, dien de heer Van Oest, na slechts zeer weinige jaren van intelligente inspanning, voor zijn huis heeft weten te verwerven en de appreciatie, waarmee zijn talrijke uitgaven ook in den vreemde ontvangen zijn.

Het schilderwerk van Jacopo, dat deel er van ten minste, dat hem heeft overleefd, bevat niets dat ons den vervaardiger der teekeningen in den Louvre en British Museum kan doen vermoeden. Wanneer we het eene kennen, is 't niet onmogelijk dat we verrast voor het andere blijven staan. Het schijnt dezelfde man niet meer, de kunstenaar was vroeger wat bedeesd, door zijn gehoorzaamheid aan de iconografische traditie, of uit wantrouwen tegenover zijn eigen bekwaamheden, zooals hij zich in de genoemde werken vertoont. Van dit transformatie-verschijnsel, kunnen we, met den heer Goloubew, de rede enkel vinden in de betrekkingen tusschen Jacopo en Mantegna. Na het huwelijk, in 1453, van zijn dochter Niccolina met dezen laatste, verbleef hij vergezelschapt van zijn zonen telkenmale en langdurig te Padua. Zonder eenigen twijfel bezocht hij daar dikwijls met al wat de stad aan geleerde humanisten, kunstenaars en dilettanten vereenigde, de Academia van



JACOPO BELLINI : Het hoofd van Hannibal, aangeboden aan Prusias.

Squarcione en men kan zich voorstellen wat deze reunies moeten geweest zijn, waar alle aanwezigen gelijkelijk voor wetenschap en schoonheid waren gepassioneerd. In 't begin raakte de geest van Jacopo waarschijnlijk verward door al het nieuwe dat hij zag, vernam en hoorde. Hij betrad een wereld, waarvan de beschouwing en de studie nieuwe denkbeelden en tot hiertoe onbekende krachten in hem zelf aan hem zelf openbaarden.

Hij vindt in zich weer een verjeugdigd vuur. Onder zijn potlood, zijn kool of zijn zilverstift (1), worden de meest verscheiden compositities geboren,

(1) De verzameling bevat eenige getinte teekeningen en, zooals de heer Goloubew terecht aanmerkt : «il comptent parmi les plus beaux du maître, par la pureté des contours,

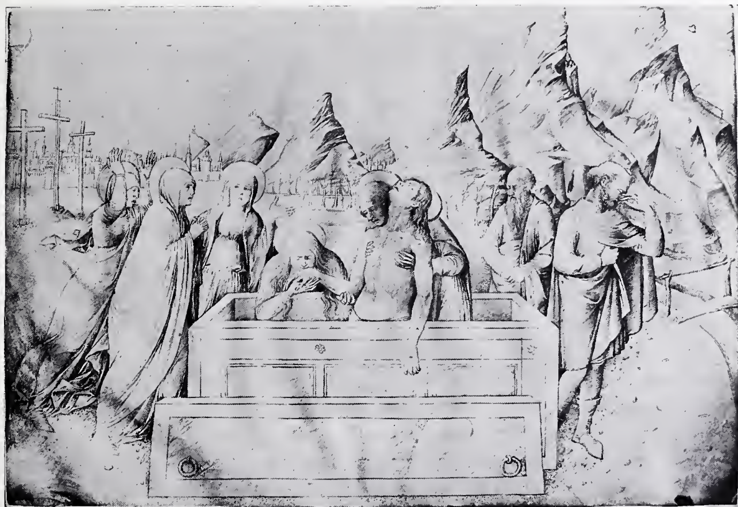
zijn portefeuilles vullen zich met ontwerpen voor werken, die met hun talrijke figuren habiel gegroepeerd en hun weelderige architecturale decors, de kiemen schijnen te bevatten van die heele vertoon-prachtige en theatrale kunst, waaraan Gentile Bellini, Carpaccio en Veronese, den schitterendsten luister hebben bijgezet. Hij neemt weer de oude Evangelie-verhalen ter hand, die onuitputtelijke inspiratie-bron voor de kunst dier tijden : de *Geboorte, Aanbidding der Koningen*, *Verkondiging*, *Dood van de Maagd* enz. om de verschillende episoden er van te verleggen naar breede landschap-perspektieven en wijde hallen, onder portieken van grootsche gebouwen van allerbekoorlijkste composiet-stijl. Hij tracht te incarneeren onder nieuwe aspecten, de helden der geschiedenis van St. Joris en Christoforus, zooals Pisanello die vroeger en Mantegna later, naar Verona of Padua hebben verlegd. Dikwijls schijnt hij, als Uccello, uiterst gesteld te zijn geweest op de hooge eigenschappen en den toover der perspektief, zóo dat het al te letterlijk toepassen van de grondbeginselen hiervan aan enkele zijner teekeningen een zekere geometrische kilheid mededeelt. Ook het naakt trekt hem aan, het sculpturale en het levende naakt, maar vooral de Oudheid. Aan deze laatste ontleent hij elementen van decoratie en architectuur, beelden, bas-reliefs en de frontons van gevels, waar hij zijn ruïnen mee versiert, en dikwijls tracht hij om ze zelf in scène te brengen, 't zij hij zich, als in zijn *Optocht van Bacchus*, op de een of andere Grieksche sculptuur inspireert, 't zij hij, als in het *Aanbieden van het hoofd van Hannibal aan Prusias, den koning van Bithynie* (bl. 40) een Italiaansche figuur in een episode der Romeinsche geschiedenis stelt.

De herinneringen van Jacopo, wat hij van zijn oude verblijfplaats en de oude gebruiken heeft bewaard, vermengen zich voortdurend met zijn nieuwe, levendiger indrukken en de bewerking zijner, tot in het uiterste verzorgde schetsen, door het al te peuterige soms wat droog en zwaar, doen echter altijd gevoelen dat ze met liefde zijn getrokken en afgemaakt. Er is daarin niets van den vluggen, bijtenden trek van Pisanello, noch van de opgewonden opborrelende improvisatie in de teekening van den een of anderen modernen meester. De teekening kende in de xve eeuw nog niet de kunst om niet alles te zeggen!

De heer Goloubew, die in de inleiding welke het eerste gedeelte van zijn monumentaal werk vormen zal « la question relative à la date des esquisses de Jacopo et aux lieux où elles furent exécutées » behandelt, constateert van af heden en o. i. terecht, dat ze eer na dan vóor 1450 gemaakt zijn. « Dans la première partie du receuil » voegt hij er bij « le maître s'inspire surtout de certains sujets sacrés — la *Vie de la Vierge*, *la Passion* — qu'il avait à exécuter

expressifs et sobres à la fois et par le modelé précis et lumineux des ombres ». We voegen er bij dat ze prachtig weergegeven zijn, vooral het wondermooie *Iris*blad 56[a].

pour des confréries vénitiennes [1]. Vers le milieu du volume l'inspiration devient principalement humaniste. Ce sont les faunes, les héros et les dieux



JACOPO BELLINI : De Graflegging.

mythologiques, les empereurs et les soldats romains, les sanctuaires et les tombeaux de l'Antiquité; qui retiennent maintenant l'intérêt du peintre. Il subit sans doute le prestige de Padoue, où nous savons qu'il fut étroitement lié avec de fervents humanistes. L'influence de Donatello et les nombreuses analogies que nous constatons entre les dessins du recueil et l'œuvre de Mantegna dénoncent également Padoue ».

Niets kan juister zijn. Men zou er echter aan kunnen toevoegen dat de ontleeningen aan de Oudheid in aantal toenemen, naarmate men verder bladert in het boek. Het schijnt dat vanaf de eerste bladzijde tot de laatste, des kunstenaars vatbaarheid voor ontroering op even in 't oog vallende wijze is toegenomen. Bij de eerste bladen krijgt men den indruk dat Jacopo, ontroerd door den overvloed van nieuwe versieringsmotieven, alle bekommernis

(1) Vooral op de bladen 5, *Voorstelling in den Tempel*, 12, *Jezus onder de Schriftgeleerden*, 13, *Kruisiging* die wellicht in betrekking staan tot door Jacopo uitgevoerde teekeningen voor de *Scuola* van St. Jan den Evangelist. Bl. 19, de *Christus in het Doodenrijk*, kan in betrekking worden gebracht tot een Predella met hetzelfde onderwerp, die in het Stadsmuseum te Padua wordt bewaard. Vgl. evenzeer een gravure van Mantegna, gereproduceerd door Delaborde : *Les graveurs Italiens*, Parijs 1882, bl. 92.

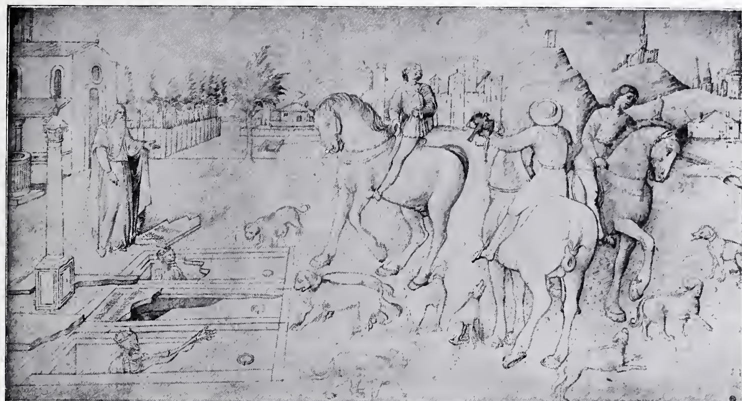
om de uitdrukking er van heeft laten varen. Zijn aandacht wordt meer naar een andere richting heengeleid en 't is niet dan nadat hij zich deze schoonheid eigen en tot de zijne heeft gemaakt, dat hij tot minder overladen composities terugkeert, die minder met accessoires zijn overvuld en waar de evangelische episode, die hij wil voorstellen, niet meer als verloren is in een hoek van het groote tooneel, dat hij met de majesteit zijner gebouwen vult. Aan den anderen kant is 't mogelijk dat enkele zijner teekeningen, die van een eenvoudiger en ontroerder opvatting zijn, een allerbekoorlijkste *Geboorte* o. a. in een bebouwd landschap (pl. 32) alsmede twee aangrijpende *Grafleggingen* (bl. 54, 55), niet zonder een zeker gevoel voor den invloed schijnen te zijn van zekere Vlaamsche stukken, vooral die van Rogier v/d. Weyden, die te Venetië zeer was gezocht.

De grenzen dezer studie veroorloven ons niet om in detail al de honderd teekeningen te doorloopen. Dit werk is ons, zooals we zeiden, door den heer Goloubew beloofd en we mogen ons verzekerd houden dat het volledig en doorwerkt zal zijn en 't volle licht doen vallen op de belangrijkheid van de rol, welke aan Jacopo mag toegeschreven worden in dat tijdperk van opbloei der Venetiaansche schilderkunst tegen de tweede helft der xv[e] eeuw. Deze viel samen op dat oogenblik met wat we een keerpunt in zijn geschiedenis zouden willen noemen, indien er niet al te veel gebruik en misbruik van deze uitdrukking ware gemaakt, die overigens zeer gelukkig is, omdat ze de aaneen schakeling der feiten, de eenheid tusschen heden en verleden doet uitkomen en er van de eene op de andere altijd een geleidelijke overgang en nooit een plotselinge sprong is. Jacopo Bellini werkt aan zijn teekeningen juist op het oogenblik toen het denkbeeld van tijd op elk gebied door het realisme verlenigd en ververscht was en sedert lang door de Oudheid opgeëischt, aan het bestemde punt kwam, waar de splitsing plaats grijpen zou. In de kunst ligt het Giottesque of Byzantijnsche verleden nog zeer nabij, het realistische heden treedt overal beslissend op en tevens doet de toekomst, die geheel onder den invloed der oudheid zal zijn, zich reeds voorgevoelen. En de teekenboeken van Jacopo, zijn als een getrouwe weerspiegeling van dat moment toen de Italiaansche kunst als 't ware gevangen zat tusschen de toen nog overheerschende maar verjaarde neigingen en het nieuwe streven. En bij 't verder bladeren, dringen de meest verscheiden herinneringen zich aan ons op : hier een *Franciscus, die de bloedige wonden ontvangt*, in 't allernauwste verband met het werk van Giotto te Assisi, dat in menigerlei detail, herinnert aan de fresco's, waarin later Dominico Ghirlandaio en Pintorocchio, dezelfde gebeurtenis zouden illustreeren; verderop schijnen we Giotto nog eens weer te ontmoeten in de conventioneele vormen van zekere scherp-gepunte rotsen. En verderop zouden we geneigd zijn om Pisanello's naam te zetten onder

JACOPO BELLINI: ST FRANCISCUS ONTVANGT DE STIGMATEN.



die teekeningen met uiterst gracieuse en fraai gespierde dieren, terwijl op een verder blad, een op een grafsteen uitgestrekt lijk, waarbij een leeraar of prediker die tot zijn op banken-gezeten leerlingen of monniken het woord



JACOPO BELLINI : De drie levenden en de drie dooden.

schijnt te voeren aan analoge concepties der oude Sienneesche beeldhouwers doet denken. Dergelijke afbeeldingen van voorvallen in een gerechtszaal, doen ons denken aan sommige geschiedenissen in hetzelfde genre, zooals die door van der Weyden, Dirk Bouts en Gerard David geschilderd zijn. Op een andere waar we drie ruiters zien, verschrikt terug deinzend op 't gezicht van pas geopende graven, zien we ons teruggevoerd naar de XIVe eeuw, vóor den *Triomf van den Dood* in het Camposanto te Pisa. Gentile da Fabriano is er nog dikwijls op weer te vinden, vaak ook Gentile Bellini en Carpaccio, de Carpaccio van St. Giorgio degli Schiavoni (bl. 63, St. Joris met den Draak), vaker nog, bijna op elk blad, Mantegna of den Donatello van de veelbewogen reliefs in het Santo te Padua.

Zóo vertoont dit boek de sporen van elk der ontwikkelingsfazen, in den loop waarvan de Italiaansche kunst, door het realisme bevrijd van groteske formulas, zich naar het classicisme op weg begeeft. Het realisme was overigens, zooals we elders hebben gezegd, voor hem slechts een interval van vrijheid tusschen het heerschen van twee tradities, een tusschenpooze van herleving en herstel, gedurende welke hij uit de natuur en het leven putte, de energie en de kracht die hij dan aan het einde der eeuw, zou neerleggen in de geniale handen van da Vinci, Rafael en Michel Angelo. Ook Venetië zal de Oudheid ontvangen, maar met behoud van het realisme ; die stad was niet

van een temperament, om ooit de schoonheid te laten uitdrogen in de abstractie ; zij zal haar ideaal geheel zuiver menschelijk bewaren, dat vóor alles uit levend leven bestaat. Ze zal des te meer gehecht blijven aan die werkelijkheid, naarmate ze beter in staat is om er de steeds wisselende praal en de zinnelijke bekoring van weer te geven, want aangezien haar schilders, als de Vlamingen zelf, de gave en het gevoel voor licht en kleur hebben ontvangen, zijn ze meer geneigd om zich te inspireeren op een schouwspel dat ze vóor hun oogen zien, dan op ideale verbeeldingen.

De Venetiaansche schilderkunst heeft overigens dit geluk gehad om eerst tot haar volledige ontwikkeling te komen bij den aanvang der klassieke Renaissance, die toen nog in het volle bezit van haar jeugdkracht was, in het eerste élan van haar vrije en spontane expansie. Op die wijze ontkomt ze aan het lot der scholen van Midden-Italië, die, uitgeput van sappen en meesterwerken, die de heerlijke eerstelingen van hun kunst aan de XIIe en het begin der XIIIe eeuw geschonken hadden, een nieuwe schoonheid verhoopten van de « Groote Kunst » van het onderricht der Academias, die toen overal opgericht werden, een vernieuwing, die ze echter vergeefs hebben gewacht. En het werk der Venetiaansche meesters, vanaf de laatste Vivarinis, tot aan de groote kunstenaars der XVIe eeuw, vaart voort met zich rijkelijk te voeden uit de levende bronnen van observatie en natuur. Hun kunst van frissche levenskracht doortrokken, uit zich in een soort van rustigen overvloed, van plantureusen eenvoud, een weinig animaal soms, maar altijd gezond.

De mentaliteit van den tijd, dien eigenaardigen tijd, even vruchtbaar in haar dwalingen als in haar ontdekkingen, waarvan de wijsgeeren droomden om de werkelijkheid te vervormen volgens de utopie en het sociale gebouw in puin te doen vallen om het later wel geordend weer op te bouwen volgens het model en de ruines der Oudheid, — die vrijere geest, steeds nieuwsgierig-lijk op 't nieuwe belust, deed zich eveneens gevoelen in de stad der Lagunen. Evenals de oude Jacopo, ondergaan Giorgione, Titiaan, Veronese met hun tijdgenooten en hun opvolgers, in gelijke mate dien toover van de Oudheid. Doch ze ontleenen aan haar geen grondbeginselen, maar begeestering en schoone fabelen ter illustratie. En de weelderige schoonheid van het vleesch in hun composities, waarin de werkelijkheid een even groote plaats inneemt als de mythologie, was vooral bestemd om een volk te behagen, meer dan eenig ander ingenomen met den stoffelijken lust der oogen en de pracht van het levende schepsel.

Arnold Goffin.





DE ZEESCHILDER LOUIS ARTAN

(Vervolg en slot)



e mogen niet vergeten dat het tweeërlei zuidelijk bloed was dat Artan vereenigd droeg in zijn aderen, dat het vrijelijk inwerkte op zijn temperament, op zijn gewoonten, en dat zijn geest en gevoel zich vrijelijk hadden ontwikkeld in de richting hun door dit temperament gewezen. Anderen, de heel enkelen, in hetzelfde geval, zien zich spoedig ingemuurd en afgeknot door het administratieve of professioneele leven. Daar worden binnen weinig jaren, de meest verscheiden planten, volgens regels en vaste wetten, op gelijke hoogte afgesnoeid en volgens het broeikasreglement behandeld. De een lijdt enkel als de ander lijdt en hun lijden is daardoor veel verlicht en in zekeren zin normaal geworden.

Maar Artan schoot onbesnoeid in de hoogte op. Teer besnaarde zielen zullen het lijden begrijpen dat hij door dien adel leed. Dubois was zeker eer een verzachtend dan een genezend middel, voor 't lijden van dezen kunstenaar, die zooals ons blijkt uit alles, nooit geheel uiting heeft kunnen geven aan zijn gevoel. Evenals vele groote schilders en machtige beeldhouwers, stond hij hoog boven zijn niettemin zoo merkwaardig werk.

Dubois. was overigens een zeer bekwaam vakman, die in de kunst van Courbet, zoo niet de fundamenten voor zijn eigen, in ieder geval de bevestiging voor zijn persoonlijke overtuigingen putte. Courbet had gedurende zijn verblijf te Brussel den jongen schilder opgemerkt en hem wellicht aangemoedigd om zijn streven voort te zetten, of wellicht ook had Dubois zich vol bewondering door den met loftuitingen doorspekten raad van den grooten Franschman laten meeslepen.

« En tous cas », schrijft Camille Lemonnier, « à travers la griserie d'un large panthéisme, l'un et l'autre demeurent des peintres de l'œil et de la sensation ; ils apparaissent de belles natures sanguines et de riches organismes physiques, dans un art par excellence matériel. C'est à propos d'eux surtout qu'il est permis de dire que la peinture est une fonction de la vie au

même titre que les fonctions animales et mentales. Dubois poussait la sensualité du maître jusqu'à broyer lui-même sa couleur, avec la joie de manier une substance éclatante et grasse ».

« En résumé, Louis Dubois fut un artiste inégal, mais probe et grandement doué, alimenté par une sève généreuse qui l'apparentait à un Jordaens et le mit au-dessus des peintres de matière de son temps. Par réaction contre le poncif académique et la peinture d'imagination, peut-être exagéra-t-il son dédain d'un art plus intellectuel. Lui-même pourtant ne manquait pas de culture : à l'époque des luttes de l'*Art Libre*, il signa du nom de Hout des articles d'une verve acide et sensée. Il s'atteste dans l'école comme un coloriste captivant, un praticien truculant, un beau peintre de table et de cuisine. Il peignit la gourmandise de la vie avec une ampleur d'instinct qui ne fut pas dépassée. »

En Louis Artan, nog maar weinig meester over eigen middelen, nog niet geraakt door de groote openbaring van 1867, volgde blindelings zijn vriend Dubois. Hij waagde zich vol vertrouwen op den weg, waar hij zeker wist dat aan 't eind der baan de te Parijs geëerde schilders troonden. Zijn landschappen geven ons inderdaad een indruk van de voorkeur die de leerlingen van meester d'Ornan voor zwart en voor met licht doormengde duistere tonen hadden. Indien ze al schoone kwaliteiten bezaten, zijn ze toch niet van kenmerkende individualiteit. Overigens verkreeg zijn werk den eersten prijs in den wedstrijd, die door den Kunstkring te Brussel uitgeschreven, in ieder geval toonde, dat zijn werk niet middelmatig was. We kennen een landschapje van hem uit dien tijd, waar alles zich vrijer betoont dan in het werk van Th. Baron, en waarin de inspiratie op de natuur een groote rol speelt. Het is een heel vlak land, met in den achtergrond een kerkje tegen den geelachtigen avondhemel. Dit werkje, zoo precieus voor de studie van den meester, wordt het nog meer, als men weet dat het vlak aan zee is geschilderd. We meenden de manier van schilderen van dien tijd te herkennen in de *Bretonsche kust* (eig. van den heer Willems te Brussel), een heel blauwe *haut-fond*, waarin de levendig vette toetsen tegen elkaar stooten als in de landschappen van Boulenger. De *Duinen bij Knocke*, zijn zéker uit dien tijd. Dubois en zelfs Courbet, zouden het vaderschap er over niet ontkennen. Toch zijn de kleuren somber en de voorwerpen in een drooge atmosfeer gezien, het geheele werk is hard en krijterig.

Maar Artan zou nu in onmiddellijke aanraking komen met de zee! We hebben reeds van dit hoofdmoment in het leven van den meester gewaagd en waarschijnlijk heeft hij dadelijk het juiste begrip gekregen van de grootheid en 't geheim van de zee. Maar eer hij er een zuiver en geheel nieuw beeld van geven kon, had hij zich te ontdoen van veel zwaarwichtige voor-

LOUIS ARTAN : ZEESTUK
(Eigendom van Dr. F. Coppez, Brusel).



schriften en lastige theorieën. Zoo werd zijn eindtriomf in de uitdrukking er van verdaagd. De zee had hem vriendelijk opgenomen maar de nieuwe Leviet, moest nog langs al de bijpaden heen der initiatie en gedurende eenigen tijd nog moest hij 't woord overlaten aan de zee!



LOUIS ARTAN : Zeestuk.
(Museum van Moderne Kunst, Brussel).

Terwijl hij de duistere, moeilijk te ontcijferen taal bestudeerde van dit wijde « cimetière de toutes les rivières » had Artan reeds met zijn goede schilderswetenschap zichzelf beproefd met haar in kleur uit te drukken en had een dubbelen strijd met zich zelf te strijden. Ten eerste had hij zich te pantseren tegen de bekoring van den oceaan en ten tweede had hij te zoeken naar de teederste taal om uitdrukking te geven aan zijn liefde. Ieder nieuw schilderij, iedere teekening moest een liefkozing zijn. Want de zee zal enkel gedwee zijn voor hen, die zijn krachten enkel in haar zal putten.

Nu bezat Louis Artan die ernstige langzame techniek, die enkel voor het onbewegelijk en onbewogen landschap is te gebruiken. Voorzichtig, met wél overlegden ernst, maakte hij de altijd sombere portretten van moerassige weiden, boomenreeksen, molens en torens. Alles niet waar? scheen voor den schilder te poseeren in een niet bevolkte streek. In dit tijdvak vooral, scheen de atmosfeer zwaar en bruin, die het loof omringde en den hemel omnevelde, de voorwerpen waren dood of verstolden bij het overbrengen op het doek. De toetsen hoopten zich boven elkaar op en waren altijd meetkunstig gelijk getrokken. Het stuk zag er weliswaar niet meer zoo glad uit, als in de xvii[e] eeuw, maar het streven was toch altijd nog naar gladheid, bijna gelikt-heid, in het afmaken van het beschilderd doek. En vooral onvereenigbaar met de weergave van water en wolken, was de manier die hen drong tot een

onbegrijpelijke voorkeur voor bitumeuse kleuren; want niettegenstaande de gedeeltelijke omkeer, die de geestelijke voorouders, de meesters van Artan trachtten te bewerken, heerschte deze nog geheel; die kleuren dienden, met het wit als basis voor elke kleurverbinding. We zien hoe ze 't werk donkerder maken, vooral daar, waar we tegenwoordig gewend zijn blauw te zien. Overigens wist Artan nog niet, evenmin als een der andere landschapschilders van het tijdvak, hoeveel partij er te trekken valt uit het lichtspel, uit de dichtheid of betrekkelijke ijlheid van de lucht.

Evenwel moet niet vergeten worden, dat destijds de schilders van « marines » toch zeer opmerkenswaardige werken hebben voortgebracht en evenwel niet anders dan deze methode volgden, die ons thans verouderd schijnt te zijn. Maar altijd schilderden ze hun stormbewogen zeeën, hun zeeslagen, hun maanbeschenen schuiten, in 't halfduister van 't atelier; en het publiek verlangde van hen niet anders! Die kunstenaars hadden een Zee bestudeerd, zooals ze toen populair was, een conventioneele zee, van gewilde schilderachtigheid; een onderwijzer had ze geleerd om golven en wolken te schilderen en schepen in den maneschijn. Maar geen enkele hunner had de heerlijke openbaring ontvangen, waar Artan als 't ware door werd verblind; wellicht had ook geen hunner getracht om ze in haar diepste diepte te *peilen*.

In de werken, die de meester omstreeks dien tijd maakte, vindt men dus deze, wat zware en al te regelmatige techniek. Enkele détails, zooals op het *Strand met het witte Paard* (de heer L. Artan de Saint Martin), dat we als type van het werk uit dien tijd willen aanhalen, toont ons een bekommerd zijn om heel andere dingen dan die van alle gemaaktheid vrije kunst, die hij weldra zou gaan invoeren Een naam op een schuit, de analyse van een mast, zijn een bewijs voor dit streven. Maar de wijze van zien van den meester is koeler geworden. We denken nog aan de kamerlandschapschilders. En indien hij ook al niet meer op dwaalwegen doolt, schildert hij toch nog altijd middelmatige stukken als de *Morgen* (de heer Willems, Brussel), een schilderij dat nauwlijks beter is dan een kinderachtig stukje van Bouvier. De zee is hier maar een dertig meter breed, en wordt op dien afstand ingeklemd door een theaterdecor, de héel blauwe lucht, is als die op een zuiver conventioneelen steendruk van 1850. De twee kleine stukjes in het Museum te Brussel, toonen ons Artan nog evenmin in 't bezit van zijn mooi zeeschildersvak. We vinden er nog geen spoor van dat zoeken van mooie atmosferische kwaliteiten. De schaduw van de schuit op het zand, trilt nog niet van dat heden klassiek geworden blauw, de lucht is *hard*, 't is een overbrengen zonder geestdrift. *De Maan beschenen Gracht*, in 't bezit van den heer Toussaint, hoewel beter geschilderd dan Nr 430, schijnt omtrent denzelfden tijd uitgevoerd. Beide

LOUIS ARTAN : MANESCHIJN.
(Eigendom van Dr. F. Coppez, Brussel).



stellen voor een met boomen beplante gracht, waarvan de huizen met verlichte vensters, de duisternis van den nacht rood vlekken.

Gaandeweg kreeg hij meer en meer de zelfopenbaring en naarmate hij dieper indrong in het geheim van die uitgestrekte watervlakken, veranderde zijn wijze van schilderen, als uitvloeisel van zijn altijd op en neer vlottende, bewegelijke, onverklaarbare natuur. Hij begreep al heel vroeg, hoe ze zich beweegt en kleurt in de zeekreeken en onder de wadden. Met heel veel anderen, te beginnen in 1687 met Maximiliaan Misson, merkt hij de verwantschap op tusschen bergen en een bewogen zee. Al die « gevoelens » waren hem « gemeenzaam ». Een zoo levendige geest als de zijne, moest er uit halen een soort van filosofie, waarvan we betreuren dat hij ze nooit met zijn hand heeft neergeschreven.

Zooals men vroeger van rivieren gesproken heeft, zou men heden de Zee kunnen beschrijven, er de wijsgeerige en poëtische geschiedenis van geven vooral. Welk een bron van gedachten en beelden in 't weergeven van 't leven van de zee! Of om te droomen aan de boorden van een kreek en te zien : « que la mer aime la rivière. Elle vient au devant d'elle », zegt Remy de Gourmont « et lui envoie comme un salut la salure de ses vagues... Enfin les eaux douces cèdent et fondent sous les baisers puissants des eaux amères : la houle berce l'accomplissement des noces ». Toen Artan haar begon te peilen kreeg hij de schoonste openbaringen van de zee. En toch, in zijn uren van verslapping, na een al te forschen strijd met haar, moest hij haar nog wel eens duchten en denken aan de oude spreuk van Jahweh : « Het is niet goed dat de mensch alleen zij » en in zijn momenten van wanhoop niet alleen met de vlakte of de zee!

Vóor dat Artan zich aan zijn kleine ontsierde doekjes begon te wijden, offerde hij nog herhaalde malen aan den smaak van het publiek van zijn tijd, aan den stijl, die toen in de gunst stond en die, zooals we zeiden, buiten en behalve haar kinderachtige en strenge eischen, gemeenlijk verlangde dat het stuk groot zou zijn. Aan dien pernicieusen smaak, danken we zeker die serie doeken van tamelijk groote afmetingen, die men groepeeren kan om, en vooral chronologisch rangschikken na, *de Noordzee* van 1871, (in het Museum te Brussel). Later zullen we hem, behalve in zijn *Atelier aan de Panne* en een paar andere stukken, niet meer zulke groote doeken zien volsmeeren. *De Haven van Vlissingen* en *Binnenvaren bij Vlissingen* (omstreeks 1878) zijn een beetje wrang van toon en de te gladde *pâte* ervan is olieachtig. Dit is overigens al de doeken uit dien tijd eigen. Alle zijn ze heel eenvormig, en tamelijk ver doorgevoerd. Bij deze groep kunnen dan nog gevoegd worden : *De Zeebreker* en *Het Wrak*. Het eerste stuk kondigt reeds de groote vrijheid aan, die Artan zich weldra zou veroorloven. Evenwel slaagde hij er toch nog

niet in, om op harmonische wijs, de beweging en den val van 't water weer te geven en het witte schuim, dat de zeebreker bestookt is wat stoffig. Het *Wrak* draagt nog sporen van dat gezwollene dat tot de beste schilders van dien tijd, in hun werk meenden te moeten leggen.

In den loop der jaren, waarin Artan nog niet geheel vrij van alle verband met de zoutelooze traditie, zijn groote zeegezichten schilderde, borstelde hij, tusschen de jaren 1867 en 1875, d. w. z. in dien tijd toen men in zijn compleetere doeken noch de schoone techniek, noch het innig gevoel vond, die de latere zouden onderscheiden, tevens levendige kleine schetsen, hoewel die schetsen, naar we zeiden, reeds de techniek aankondigden en het sentiment deden vermoeden. Alleen de kleur duidt aan wanneer ze zijn gemaakt. Men zal dus de betrekkelijke zwakheid der werken uit dien tijd aan een gebrek aan passende en individueele techniek dienen toe te schrijven. Het schijnt dat Artan in dien tijd vooral de oude Hollandsche zeeschilders bestudeerd heeft — doch hun schilderwijze kwam niet met het aangeboren vuur van zijn karakter overeen.

De beide schetsen in het Museum te Elsene : *Schuiten* en een *Zeestuk*, staven de hierboven uitdrukte meening. Bijna geheel behandeld en *glacis*, gaande van lichtbruin tot saffraangeel, toonen ze ons hetzelfde tintenspel, als de stukken die in 1880 of later gemaakt zijn. Men ontmoet verscheiden schetsen van deze speciale serie, daardoor verwant aan de *Marine* te Elsene, die van 1870 dateert.

Andere schetsen, dikwijls ook voldragen werken, die slechts even waren aangeduid en die er dan net of bijna net uitzagen als een schets, zijn bizonder mooi in het werk van den meester. Men kan niet met de schetsen aan den eenen kant, de schilderijen aan den anderen schikken; noch de landschappen, noch de marines vormen volkomen homogene groepen. In ieder geval, tenzij hij het zoo bedoeld heeft of niet, zijn enkele schetsen van Artan allerbekoorlijkste, geheel in zich voldoende paneeltjes, die onder elke toevoeging zouden lijden. Zoo is 't *Zeestukje,* in 't bezit van de heer E. Jacqmain (Brussel) saamgesteld uit vermiljoen en allengs bleeker vervloeiend koperrood. Door die tonen, en enkele gedeelten zalmkleurig of rozerood, golven in de breedte, twee héél fijne balkjes van helder indigo-blauw. De zee, ingesluimerd onder dat baldakijn van blauw en goud, is groen als 't wier, dat ze verbergt in haar golven.

Een schets, beroemder dan menig schilderij, is dat heerlijk stukje paarlemoer, (eig. van den heer Ch. Good te Antwerpen). Hier was 't bijna onmogelijk in den tijd van Artan, om een te ver getrokken romantisme en pittoreske kleuroverdrijvingen te ontwijken. Indien deze vergelijking niet te zeer ware misbruikt, — wij zelf zijn er misschien ook aan schuldig, — zouden

we dit stukje willen noemen de *Schelp van paarlemoer*, want een juistere ware er niet te vinden. De overgangen zijn teeder als in zij-moiré, het mauve der dageraadsluchten en het bleeke groen, schijnen geheel natuurlijk door de refleksie van éenzelfde prisma te zijn ontstaan. Kunst van Heden toonde ons een aardig Stillevenschetsje, in 't bezit van den heer Uytteschaut. Op die manier schetste Willem Linnig Jr. ook dikwijls.

Alleenstaand meen ik, in 't werk van den meester, is *het Staakklimmen*, dat hier een schitterend effekt maakte. Deze schets is zoozeer van dezen tijd als een schets maar zijn kan. Laermans en Ensor, waaraan ze denken doet, hebben nooit iets moderners geleverd. Daken en groote witte muren in de schaduw en de lucht zoo breed gezien en behandeld, als Laermans zelf zou hebben gedaan. De krielende bende kleine zwarte mannetjes. saamgedrongen aan den voet van den mast, doet aan een van de grappig-aandoenlijke tooneelen van Ensor denken, die in België vertegenwoordigt de groteske melankolie, zooals Mellery en Khnopff het juist begrip van het stijlvolle.

Omstreeks, 1880 dus, paste geen enkele techniek beter bij de behoeften van het publiek dan die van dezen schilder. Overigens hebben we reeds gezegd dat Artan zelf zijn werktuigen gesmeed had en dat de wijze waarop hij er zich van bediende, bij hem bijna was onbewust, dat ze zich op geheel natuurlijke wijze ontwikkelde, zooals de ploeg de voren trekt. Een derde doek, dat de meester in al zijn rijpheid toont, een voorbeeld schijnt het van lange en subtiele overleggingen, bevindt zich bij den heer Louis Artan de Saint Martin te Brussel. Het zand van het strand, de lucht en een uiterst diskreet geschilderde schuit, vormen het onderwerp. Overigens behoefde de meester geen schilderachtige lijnen, geen levendige kleuren om een lieflijk paneeltje te scheppen. Evenals in dit laatste, toont Louis Artan in de *Gestrande bark*, geen of weinige der preoccupaties meer van 't begin zijner loopbaan. Er geschiedt niets om de dingen mooier te maken. De atmosfeer en de uitgewischte toonschakeeringen alleen hebben hem geboeid. Sedert hebben alle mogelijke anderen, bij alle mogelijke gelegenheden, paarlemoeren luchten gebruikt, maar hier is Artan zoo teeder zonder overdrijving, zonder emfase. Heel lichte opalen vlotten er rond en vagelijk ontdekt men teedere tonen van verslenst lila en licht groen wier. Rechts is de zee van een kalm, helder groen, links weegt een enkele blanke balk tegen al die blonde bleekheid op. Onder die balk strekt zich uit het bruine zand, met roode spleetjes gevlekt als van fijne, jonge lippen. Maar bovenal is de lucht onvergelijkelijk mooi. Zoo gaat ze, een wonder van executie, langzaam over van aschkleur mauve, tot teeder georanjed rose-lila, dan tot geelachtig blank, dan tot een onuitsprekelijk rein *bleu pervenche*.

Als een heele lichte deining den hemel en de zee beweegt, verstaat Artan

haar als bij intuitie, meer bij intuitie dan door studie, want men analyseert niet licht dat geweldig gebaren van 't water, want hoe zou men de anatomische structuur van die groote en wonderlijk groene molusk ontleden? Dat ontzaggelijke ongevormde schijnt saamgesteld uit ledematen die tragelijk langzaam wringende bochten beschrijven of liggen te stuiptrekken onder de op- en neerdeinende waterheveling. De indruk van dat aangrijpende leven, is eigenaardiglijk weergegeven in zijn *Avondschemer op de zee*. De zee is donker en droevig onder den onafzienbaren nevelhemel. Het is een bewonderenswaardig dramatisch werk, volkomen natuurgetrouw, waarin geen schijn of schaduw van romantiek meer valt te ontdekken.

Het *Zeestuk* (Maneschijn) eig. van den heer F. Coppez, *Stormbewogen Zee*, Mme de Gerlache de Gomery, de *Marine* in 't bezit van den heer F. Coppez, het *Zeestuk* van den heer F. Toussaint, zijn niet minder schoon van kleur en beweging. Op 't eerste gezicht schijnt de natuur zich voor te bereiden op de een of andere duistere handeling, in den cirkelkrans van de maan, die een helsch tooneel verlicht. Hemel en aarde schijnen elkaar te naderen om heen te sluiten een engen kring om 't tooneel waar een misdaad gaat gebeuren. Eén enkele, toch slechts weinig zichtbare groene vlek, verlevendigt de aschkleur van het geschilderd open vlak. Met veel talent is dit tragisch en luguber oogenblik vastgehouden. *Het strand der zee*, eigendom van den heer Louis Artan, toont in profiel gezien de prachtig blauwe zee. We vinden er dezelfde bewonderenswaardige kwaliteiten op weer als op het *Zeestuk* nr 429 in het Brusselsch Museum.

Noemen we hier dan nog verder vijf stukken, die hoewel in de schoonste manier van Artan door een vreemde hand schijnen afgemaakt te zijn : *Maaneffekt*, *Gezicht op Nieuwpoort* (eigendom van Mev. S. Civarolinskin) waarin de vloeiendheid van 't water echter niet is weergegeven, de *Herinnering aan Nieuwpoort* (eig. van den heer Lambeaux) en nummers 467 en 468 in het Museum te Brussel, schijnen gelijkelijk onvoltooid en de kleuren zijn dood.

Men kent de talrijke stukken, die in dit museum van hem bewaard worden. Vele ervan waren op de retrospectieve tentoonstelling van Belgische kunst en onlangs, — daarom hebben wij thans deze notas gepubliceerd, — toonde *Kunst van Heden* aan zijn leden en aan het groote publiek eenige belangrijke werken van Louis Artan. Evenwel is 't ons onmogelijk om hier een volledige lijst van al wat hij gemaakt heeft te geven, maar we hopen dat deze weinige bladzijden de belangrijkheid van den meester zullen doen gevoelen en er toe bijdragen om hem de eereplaats toe te doen kennen, welke hem toekomt in de geschiedenis der moderne schilderkunst.

Maart 1909 J. d. B.

LOUIS ARTAN : STAAKKLIMMEN.

(Eigendom van den Heer André Toussaint, Spa).





OVER ARCHITEKTUUR

« In allen diesen Beziehungen ist und bleibt die Kunst nach der Seite der höchsten Bestimmung für uns ein Vergangenes.

Wir sind darüber hinaus, Werke der Kunst göttlich verehren, und Anbeten zu können; der Eindruck, den sie machen, ist besonnener Art, und was durch sie uns erregt, bedarf noch eines höheren Prüfsteins und anderzeitiger Bewährung. »

HEGEL.



OP het laatste Architektencongres in Londen, werd de vraag opgeworpen, wat er kon worden gedaan, om de algemeene belangstelling voor de architektuur te doen herleven. Het is immers bekend, dat op kunsttentoonstellingen de architektuurzalen leeg blijven.

Dit is echter niets nieuws; want reeds jaren geleden was in een humoristisch Fransch blad de aardigheid te lezen, dat de architektuurzalen van den salon zeer geschikt bleken te zijn voor rendez-vous. Een Duitsch architekt raadde hierin aan, een bizonder gewicht te hechten aan perspectivische teekeningen, en deze, zooals hij dit meermalen in den Parijschen salon had gezien, zoo mooi mogelijk uit te voeren.

Dit was echter niet mijne meening, daar de bezoekers er dan niet met het doel zouden heengaan, de bouwkunst als zoodanig te bestudeeren, maar om architektonische schilderijen te bekijken. En, ontwerpen zijn nu eenmaal middel en geen doel; een bouwkundige teekening is er niet, om als schilderij te worden bewonderd. Dat zou ongeveer hetzelfde zijn, als wanneer men het publiek op een tentoonstelling van muzikale composities zou uitnoodigen en het dan alleen kalligrafisch mooie partituren zou te zien geven.

Neen! — Wanneer het publiek van architektonische teekeningen geen begrip heeft of ze vervelend vindt, moet het eenvoudig weg blijven. Eerst wanneer het aan het gebouw zelf, aan het eigenlijke kunstwerk, geleerd heeft, architektuur te zien en te begrijpen, zal het er toe komen, de ontwerpteekeningen met meerdere kennis van zaken te bekijken en te waardeeren;

evenals het voor een kenner een genot is, de partituur van een muziekwerk te lezen. Dus, aan het bouwwerk zelf! Dààraan alléén moet de bouwkunst



H. P. BERLAGE: Vestibule in een landhuis te Wassenaar.

worden bestudeerd, dààrvan moet de belangstelling uitgaan, en de wensch worden opgewekt, architektuur te begrijpen.

Verdient de bouwkunst nu werkelijk de verloren gegane sympathie opnieuw te herwinnen? Zeer zeker; en wel in hoogere mate dan de andere beeldende kunsten, krachtens haar wezen en hare sociale beteekenis; — want dat was inderdaad vroeger wèl het geval, en wát is nu de oorzaak dezer onverschilligheid tegenover de moeder der kunsten?

De architektuur is de kunst der zuivere samenstelling; zij schept hare werken volgens de begrippen van ruimte; en daardoor van licht, schaduw en kleur; van massa, — en daardoor van maat, vorm en evenwicht. En ons geheele leven speelt zich immers in ruimten af? Maar bovendien is alleen de bóúwkunst in staat, de hoogste en edelste gevoelens der menschheid, haar geheele geschiedenis te vertolken; zoodat de schoonheidsvorm van de geringste woning af, tot die van het ideële vereenigingsgebouw, voor den mensch de grootste beteekenis moet verkrijgen; omdat deze de gezamenlijke beeldende kunsten omvat.

Het wordt echter nu óók duidelijk, waarom juist zij buiten de algemeene belangstelling gesteld, voor het leven ónbeduidend, en daardoor slechts bij overlevering als een kunst wordt beschouwd. Wanneer namelijk de bouwkunst is de kunst van logische samenstelling, dan kan bij een gebouw, dat niet logisch is samengesteld, geen sprake zijn van een kunstwerk.

Alle historische stijlen staan n. l. met hunne vormveranderingen met elkaar in nauw verband. Iedere stijl heeft zijne periode van ópkomst, bloei en verval; en het tijdperk van verval draagt reeds de kiem in zich van het volgende tijdperk van opkomst. Toen de Doriërs den Peloponesus binnendrongen, vonden zij dààr reeds een meer dan 1000jarige kultuur gevestigd, welker kunstmotieven uit Egypte en Azië stamden. En in dienzelfden tijd beschikte Egypte reeds — men denke aan den pyramidenbouw! — over een technisch kunnen, dat na eeuwen nog niets van zijn overweldigenden indruk heeft verloren: zij legden den grondslag voor de latere grootheid van Hellas. Nu heeft echter de Helleensche genius in de beeldende kunst nóch vormen, nóch techniek geschapen, maar zijn bewonderenswaardige grootheid bestaat daarin, zich te hebben toegeëigend, volmaakt en tot het hoogste te hebben veredeld, datgene, wat reeds làng voorheen was ontstaan. En wij kunnen waarlijk tegenwoordig bèter dan ooit beoordeelen, wàt het zeggen wil, een bouwkunst tot zulk een hoogte op te voeren, dat nu nog uit hare bouwvallen, « de rationeele, logische conceptie, de klaarheid van den kunstgeest » blijkt. Indrukwekkend is haar eenvoud; van verheven rust is zij de steenwording, goed overwogen zijn de gezamenlijke verhoudingen van maat en massa. Adel ligt in de vormen, volkomen harmonie doet alle deelen samenklinken tot machtige akkoorden. Zij is het schoone zelve, ontdaan van den glans eener mode, en beroofd van den steun eener bevooroordeelde populariteit; zij is het klassieke, waarom wij den tijdgenoot benijden, die zóóveel schoons zag worden.



H. P. BERLAGE: Wageningang van het kantoorgebouw der « Algemeene » te Leipzig.

Ook de kunst der Romeinen was niet zelfstandig; want de kunst der Grieken doordrong haar zoodanig, dat de Romeinen zelven geen eigen karakteristieken kunstvorm konden scheppen. Maar, ofschoon haar de bezielde, ontroerende schoonheid der Grieksche ontbrak, had de Romeinsche kunst

toch álle eigenschappen, om méér dan elke andere stijl, bevruchtend op latere geslachten in te werken. Dit bewees dan ook de Renaissance. En, niettegenstaande de Oostersche kunst een wereld op zichzelve was, vormde zij tóch een schakel in de keten der geheele kunstontwikkeling; was zij reeds in overoude tijden van grooten invloed op de Europeesche kunst en gaf zij in de middeleeuwen opnieuw hare vormen af aan het Westen, waarvan de inheemsche kunst zelve zich na den ondergang van het westersch Romeinsche rijk was begonnen te ontwikkelen.



H. P. BERLAGE: Arkade in de Nieuwe Beurs te Amsterdam.

De Latijnsche architektuur van de 4e tot de 7e eeuw (na het jaar 313, met het openbaar optreden van het Christendom) blijft nog geheel onder den invloed van de Romeinsche vormen en wel in dier mate, dat de gebouwen voor den Christelijken eeredienst bestemd, hare vormen ontleenden aan de voor dit doel geschikte soort van Romeinsche bouwwerken; en dat als onderdeelen hier en daar, zelfs overblijfselen van afbraak werden gebruikt, voorloopig zonder eenige poging tot zelfstandige vorming. Ook de kunst grijpt in den nood naar het naastbij liggende!

Zelfstandige denkbeelden over den vorm kwamen later uit Byzantium, den zetel van het Oostersch Romeinsche rijk, maar met Romeinsche elementen, zooals den koepelbouw, met Oostersche versiering; en zoo ontstond een kunst van zeldzame monumentale grootheid, waarvan de invloed zelfs in Frankrijk merkbaar was. Uit deze kunstperiode ontwikkelde zich in de 4e tot de 7e eeuw de Romeinsche architektuur in Italië, Frankrijk en de Rijnlanden, waarvan de voortzetting is de Gothische kunst. In Frankrijk ontstaan, ontwikkelde deze zich in de gezamenlijke West-Euroropeesche landen, werd echter in Italië, met zijn sterke, oud-Romeinsche overlevering, slechts ten deele begrepen, waardoor die eigenaardige tweespalt ontstond

H. P. BERLAGE: ZAAL VAN DE EFFEKTENBEURS TE AMSTERDAM.



tusschen het opgaande Gothische en het horizontale klassieke vormenschema. Ook deze kunst werd uit het Oosten gevoerd, niettegenstaande hare zelfstandige ontwikkeling. Zoo is er een voortdurende wisselwerking, een wederzijds doordringen, een opbloei, wasdom en ondergang te bespeuren. En zooals Europa onder den invloed van de Oostersche, zoo stond Azië wederkeerig onder dien van de Westersche bouwkunst, vooral ten tijde van Akbar den Groote (Dschelal Eddin Mohamed 1542-1605).

Terwijl de Gothiek nog overal heerschte, begon reeds de Renaissance te ontstaan, want de schilders Giotto en Martucci trachtten zich reeds in de 14e eeuw van de middeleeuwsche overlevering, zooals die uit Frankrijk naar Italië was doorgedrongen los te maken, en de beeldhouwers Niccolò en Giovanni Pisano, in hunne werken oud-Romeinsche overblijfselen na te volgen; terwijl de Italiaansche bouwmeesters eveneens andere idealen nastreefden, dan hunne vakgenooten aan gene zijde der Alpen.

Deze logische ontwikkeling hield echter met de 19e eeuw op. Nadat de Renaissance haar laatste kleed, het Rokoko, had afgelegd en de kunstarme tijd der revolutie voorbij was, waaruit de ijzeren wil van Napoleon een nieuw-Romeinschen stijl te voorschijn wist te brengen, (een stijl, die echter met hem te gronde ging, omdat de architektonische afspiegeling van den grandiosen droom van het Keizerrijk niet langer duren kon, dan dit zelf) verdeelde zich de bouwkunst in verschillende stroomingen, volgens de studie der oudheid door geleerden, kunstenaars en philosophen; voorloopig had dit echter geen ander gevolg, dan dat de bouwmeesters zelf het meest verwonderlijke gebruik der oude stijlen maakten. De geschiedenis der bouwkunst eindigt wel is waar niet met de 19e eeuw, evenmin als de geschiedenis in 't algemeen eindigt; maar wèl eindigt de geschiedenis der eigenlijke stijlen met den style-Empire, de laatste vervorming der antieke. Na dien tijd zijn geen andere stijlvormen meer ontstaan. En daaruit kan worden verklaard, waarom de bouwkunst als kunst de publieke waardeering verloor; zij hing niet meer samen met het innerlijk leven der maatschappij.

Men zag gebouwen optrekken in Griekschen en Romeinschen, in Romaanschen en Gothischen stijl; in Duitsche en Italiaansche of Hollandsche Renaissance; al naar keuze van den lastgever, of smaak van den bouwmeester; èn wanneer iemand eens zeer bizonder, 't zij knap of bizar wilde doen, dan kwam zelfs de Indische stijl aan de beurt! In 't kort, men zag, alsof dat vanzelf sprak, ál die architekturen, waarvan men wel eens gehoord of gelezen had.

Maar daardoor ging ten slotte het begrip der bouwkunst verloren, omdat men meende dat dit begrip slechts door de meerdere of mindere mate van kennis dier uitwendige vormen werd bepaald. En daar het nu van zelf sprak,

dat een grondige kennis dier vormen slechts door een professor in de kunstgeschiedenis kan worden bereikt, was daarvan het gevolg, niet alleen een algemeene lusteloosheid om tot het begrip van bouwkunst door te dringen, maar een veel ernstiger toestand, n. l. die van volslagen onverschilligheid ten haren opzichte. Men verwonderde er zich niet meer over, al die vreemde vormen uit vroeger eeuwen te zien gebruiken, en dácht er niet aan te vragen, waarom wij geen eigen vormen schiepen? Men vond het heelemaal niet vreemd, dat een doode taal werd gesproken in plaats van een levende. En de bouwmeesters zelf wisten niet beter, of het bouwen was alleen denkbaar in die bepaalde stijlvormen, terwijl toch al hun vroegere collega's hunne gebouwen optrokken in de traditioneele vormen van hun tijd, en daarbij nauwelijks aan kunst maar zéker niet aan stijl dachten.



H. P. BERLAGE : Ingang Kunstambacht- en Dagteekenschool voor meisjes te Amsterdam.

Geheel anders in de 19e eeuw. Men dacht ongewoon véél over kunst, en schreef daarover een onnoemelijk aantal boeken; er kwamen academiën, met professoren; men bouwde steeds beter en correcter in stijl; maar hoe meer men dat deed, hoe minder het publiek er van begreep, waardoor die kunst, die, krachtens haar wezen en maatschappelijke beteekenis het meest in de maatschappij moest staan, zich van die maatschappij vervreemdde. Want de bouwkunst van de 19e eeuw is inderdaad zelfs in haar hoogste uitingen geweest een eklektische; zij ontleende haar formeele schoonheid aan die van vroeger tijden. Waar dit echter met grooten ernst is geschied, past ons geen verwijt; zooals bij de eerste herleving der Grieksche architektuur, der nationale Renaissance en der Gothiek. De eerste was een gevolg der algemeene geestelijke beweging in klassieke richting; een zoeken, in hoevér de Grieksche vormen zich aan dezen tijd konden aanpassen;

een beweging, eenigszins maar toch flauw te vergelijken met de vroegere Italiaansche Renaissance. Want er heerschte een Grieksche narkose, zoodat men schiep zonder eenige overweging van verschil van tijd, eischen van kultuur en klimaat.

Oorzaak en gevolg, want bouwkunst is gevolg en géén óórzaak van kultuur, werden omgedraaid. De grootste ongerijmdheid beging o. a. de bouwmeester Hansen te Weenen, die den hoogen verwarmingsschoorsteen van het parlements - gebouw den vorm gaf van een Grieksch-Romeinsche zuil, uit wier kapiteel de zwarte rook uitstoomde.

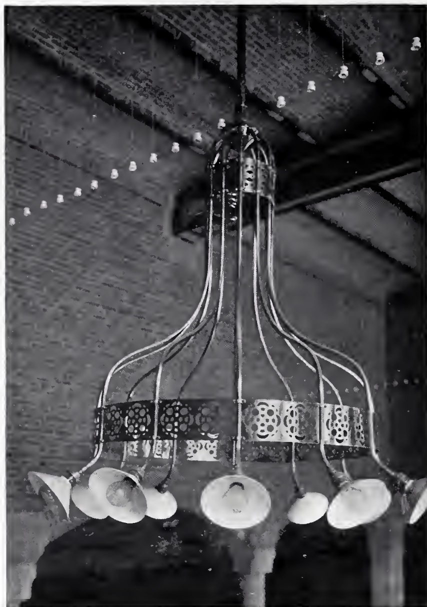


H. P. BERLAGE : Trapportaal van het kantoorgebouw der « Algemeene » te Leipzig.

Hoe moeilijk het in 't algemeen is, zich van valsche romantiek los te maken, bewijzen o. m. ook een aantal bouwwerken uit den állerlaatsten tijd, waarbij de meest moderne ijzerconstructies nog zijn samengevoegd met architekturale bouwconstructies uit vroeger tijden, als spoorwegbruggen en hallen, tentoonstellingsgebouwen, e. a. Moet men zich dán nog verwonderen wanneer de kunst van bouwen niet wordt begrepen ?

Dan was de herleving der moderne renaissance en der góthiek, als zijnde van eigen bodem, een veel meer belovende; met dit gevolg dan ook, dat deze richtingen, vooral de gothische, voor de hedendaagsche bouwkunst van bizondere beteekenis werd.

Intusschen kon de kunst der middeleeuwen toch evenmin sterk nawerken, en moest zij evenals de grieksche aspiratiën mislukken, omdat ook zij



H. P. BERLAGE: Electrische kroon in de Nieuwe Beurs te Amsterdam.

geen afspiegeling was van eigen tijd.

De 19e eeuw, zoowel door de strooming in 't algemeen, als door de van haar ónafhankelijke kunstenaars in 't bizonder, heeft ten slotte het inzicht doen rijpen, dat op een hóóger plan beschouwd, het bouwen in stijl van ónwaarde is geworden; omdat wordt ingezien, dat eerst dán iets bizonders kan worden verkregen, wanneer de formale schoonheid, de bouwkūnstige vorm, het resultaat is van éigen zoeken en vinden.

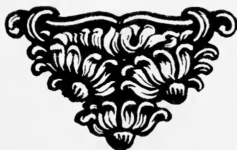
De ontelbare hoeveelheid stijlen, die werd nagejaagd, en de daarbij énorme bouwontwikkeling bespoedigden de uitputting, zoodat deze wel tot het inzicht moest leiden, dat een chaotische verwarring in de bouwkunst was ingetreden.

De dóorgaande ontwikkeling van den geest uitte zich aan de stof op zéér verschillende onnatuurlijke wijze; waarvan het dienovereenkomstig gevolg van de bouwkunst moest zijn, verwarring en onnatuurlijkheid.

Doch thans zijn wij gekomen aan een keerpunt. Wanneer n. l. de architektuur is de kunst van zuiver samenstellen, en wanneer de historische stijlen slechts tijdelijk een betrekkelijke waarde hebben, dan is het licht te begrijpen, dat de 19e eeuw, juist door het ópnieuw te voorschijn roepen der vormen uit vroeger tijden, het in 't algemeen met dat begrip van zuiver samenstellen, niet te nauw nam. Men bleef aan den uiterlijken vorm hangen, en miskende den geest, waarbij men denke aan de als schoorsteen vervormde zuil! En moest niet juist de geest worden gewekt en naar dezen worden gearbeid? Zoo kon zelfs de moderne gothiek niet meer beantwoorden aan het begrip van logische samenstelling omdat de ontwikkeling van den geest een geheel andere moest zijn dan die van 600 jaar geleden, — zoodat bij éénzelfde formale uitting, er toch een tweespalt moet geboren worden,

hetgeen den fijnen opmerker dan ook niet ontgaat. De geest, welke vroeger het zoo bewonderenswaardige gothische portaal schiep, was niet dezelfde als de tegenwoordige. Wil men dus zulk éénzelfde gothisch portaal bouwen, dan moet er onherroepelijk iets minderwaardigs ontstaan. En de geest, welke voor 300 jaar den zoo prachtigen Hollandschen topgevel ontwierp, was niet dezelfde als die tegenwoordig naar iets dergelijks streeft. En juist, ómdat de geest een ándere is, blijft zelfs een letterlijke copie levenloos. Dit alles wordt door een scherp opmerker, maar niet door de eerste de beste gezien. Dit is de principiëele oorzaak van de groote dórheid van al die 19e eeuwsche gebouwen; van datgene, wat een kunstenaar razend maakt, als hij, na van oude architektuur te hebben genoten, voor den modernen námaak komt. Hij komt dan van 't leven in den dood, omdat al die stijlgebouwen hem aanstaren als poppen uit een wassenbeeldenspel, en niet als levende wezens.

(Slot volgt) H. P. Berlage.





KUNSTBERICHTEN

(VAN ONZE EIGEN CORRESPONDENTEN)

□□□□ UIT BRUSSEL □□□□

JAARLIJKSCHE TENTOONSTELLING VAN « LICHT EN LEVEN »



Licht en Leven is dat geen mooie naam voor een kring van schilders? En ze hebben dien wel verdiend! Storten ze het licht niet overal en over alles uit? Een weinig systematisch weliswaar, met een neiging om het te doen stralen en trillichten over de voorwerpen en altijd in een atmosfeer in grijzen toon. De meerderheid hunner zijn de nederige vasallen van Emiel Claus en wandelen in diens voetspoor, zonder evenwel zooveel lyrisme, zooveel vuur, zooveel ondernemingsgeest in 't kort, zooveel leven in hun landschappen te leggen, — aangezien het hier toch om licht en leven gaat! Hun palet is dof, een beetje te ondoorzichtig gekladderd, hun penseelvoering al te beredeneerd. Het licht spillen ze overal, of liever ze houden er zich te sterk mee bezig; doch meer leven dat zou men mogen eischen van hen! Dat is te zeggen meer verscheidenheid in hun wijze van zien, meer fantaisie in de uitvoering, — meer kleur ook. In dit opzicht geeft Monticelli de groote Zuidelijke schilder, Italiaan van afkomst, Marseillaan van geboorte, bij zijn leven miskend, wiens posthume tentoonstelling in het Herfstsalon te Parijs verleden jaar een revelatie — bijna een revolutie is geweest — hun een prachtig en laten we hopen vruchtbaar exempel! Men vond mede in Licht en Leven vereênd, een dertigtal werken van dezen verbluffenden en betooverenden meester, een schilder, zooals men thans geen schilders meer vindt, even groot kolorist als luminist, gloedvol teekenaar en een inderdaad scheppend kunstenaar die zijn stukken componeerde — ze vond uit zichzelf, begaafd met fantaisie — met een universeele sympathie, die zich tot alle sujekten en bij voorkeur tot de heden zoozeer veronachtzaamde menschenfiguur uitstrekte; een dichter, die een technikus van allereerste kracht tot dienaar had, waardoor hij in staat werd gesteld om op gelijkelijk volkomen wijs weer te geven zijn eigen droomen en de door hem verinnigde werkelijkheid. Tooneelen uit de Decamarone, feërien, picturale parafrases van onsterfelijke gedachten, zooals zijn *Faust*, *Gretchen en Frau Marthe in den Tuin*, *Fêtes galantes*, die aan Watteau doen denken, zonder dezen te herhalen, onder toevoeging van een commentaar op Verlaine: landschappen, stillevens, akten, bloemen, zeestukken, portretten, — Monticelli heeft al die genres alle met dezelfde zegevierende geestdrift aangedurfd. Wat een warmte, welk een weelde, wat een glans op zijn palet! Terwijl onze luministen van heden onveranderlijk hun landschappen en hun interieurs dompelen in een atmosfeer van vloeiend zilver, niettegenstaande hun pretenties, eer maanachtig koud dan gloeiend vergoud, schept Monticelli zelf een gouden licht als dat der glorieuse zonsondergangen en breidt het uit over de levendigste en meest vreugdevolle kleuren, over tonen nog levendiger en bonter dan van onzen de Braekeleer die ons in hun innigheid en pracht van glans soms zelfs aan Alfred Verhaeren doen denken. Wat een onthaal, wat een feest voor de oogen, die zoo lang alle vrijmoedige

kleuren hadden ontbeerd, en zich hadden moeten behelpen met het krijterig palet van heel de bende der impressionisten en stippelaars.

Het schijnt dat evenals Stendhal, de romanschrijver van *le Rouge et le Noir* en de *Chartreuse de Parme,* Monticelli onbegrepen, teruggestooten, bespot gedurende zijn geheele leven, zelf de tijd heeft voorspeld, waarop men hem eindelijk op de juiste waarde zou schatten. Hij was gewoon te zeggen : « Je peins pour dans trente ans. » En zijn voorspelling is uitgekomen en we zijn er om verheugd, omdat de wél verdiende bewondering die zijn werk te Parijs als te Brussel heeft gewekt, wellicht een heilzame reactie zal teweeg brengen zoowel ten opzichte der opvatting als der factuur van onze hedendaagsche schilders. — « Gevoel, verbeelding, heldenmoed » zooals ze door de chemisten en alchemisten der schilderkunst worden verfoeid, zullen ze eindelijk hun rechten hernemen? En zullen we eindelijk verlost geraken van die virtuosen van den kouden grond, die werklui zonder temperament of geestdrift, van die bent van kwaadwillige en moedwillige fumisten ?

Onder de overigens alle mooie dingen van Monticelli, herinner ik me vooral zijn *Bloemenruiker*, *Vruchten op een Tapijt*, *Keukeninterieur* en het *Portret van zijn Moeder*, indrukwekkend, verheerlijkt bijna, als van die 't innigst aan Rembrandt zijn verwant.

Onder de eigenlijke leden van den kring, die de nabuurschap van dezen stralenden doode trotseerden, noem ik allereerst Georges Buysse op wiens eerste stuk de boomen zulke prachtig violette schaduwen werpen over den weg terwijl het schilderij heerlijk overeenstemt met de oranje tonen der daken op het voorplan. We constateerden reeds bij Buysse een neiging om te breken met de min of meer geblauwde of geokerde doffe grijze school. Emiel Claus bevestigt zijn meesterschap in een *Verlaten van de Hoef*, indrukwekkend en tegelijk heel hartelijk, waarin hij ook het leven huwt aan het licht, d. w. z. sympatiekheid aan kranig kunnen. Dit is nu eens iets anders dan « motief » en « impressie » als van zoovele improvisatoren, die zich gaarne beroepen op den « Meester van Astene ». Oh, dat naäpende, verachtelijk gebroed!

Mej. Anna Boch, was *wél* gekomen met haar *Avondverschijning* een herinnering als een luchtheveling aan Bretagne, en evenzeer met *Veere* en *Kleine Hoef.* James Ensor was er met een *Binnenhuis* en *Stilleven*, die zijn kapitale doeken waardig waren en verder nog met *Squelettes se disputant un pendu*, een opwarmsel zijner griezelige en bespottelijke verbeeldingen uit der « Twintigen » tijd. De Londensche vertolkingen van Alfred Hazledine zijn wellicht zeer waargetrouw en zeker zal men er de groote oorspronkelijkheid niet van betwisten, maar buiten het striktelijk documentair belang, schijnen ze geen dier elementen te bevatten waardoor ons den geheimzinnigen en eenigszins angstwekkenden huiver wordt meegedeeld, van dat moderne Babel, zooals bijv. Emiel Verhaeren die zoo prachtig in zijn *Villes Tentaculaires* voor ons opgeroepen heeft. Deze hier zijn enkel maar zwaar en melankoliek. Modeste Huys heeft meer oprechtheid gelegd in zijn *Processie der H. Maagd in Vlaanderen*. Georges Lemmen, uitstekend teekenaar, en een der weinige kunstenaars van hier, die figuur weten te vertolken, roept in zijn schildering het geleidelijk dalen der tonen voor ons op en de kleurenvondsten die er te doen zijn in mooie Oostersche tapijten. Maar wat een gemeenige, quasi populaire obsessie, ligt er in de figuren van den heer R. H. Monks!

Georges Morren gaat van stap tot stap vooruit, hij maakt zich meer en meer los van het *poncif* en de procédés der Parijsche impressionisten; hij evolueert naar een oprechter en bijgevolg steviger en meer van trillend leven vervulde kunst. Zijn studies van de *Antwerpsche Dokken*, al vertoonen ze nog niet die sappigheid en die mengeling van kleuren, zooals we die in die hoekjes der waterstad zouden wenschen, vereenigen niettemin veel kwaliteiten; wellicht geef ik nog aan zijn teekeningen de voorkeur, vooral aan een aangrijpend, natuurgetrouw beeld van het oude Antwerpsche V*leeshuys*. Dat is wel heelemaal de toon en de *patina,* zooals die bij dat venerabele metselwerk past! Auguste Oleffe had er een goed stuk *In den Tuin*. Dan was er verder nog *Kleine Piet* van

Willem Pareels, de *Valei in Maart*, een goede studie der Brusselsche voorstad van Henri Roidot, een eigenaardige *Zwemschool*, een heel goed *Portret* en vooral uitstekende teekeningen van Mej. A. Wallaert, een kunstenares wier tegelijk zeer besliste, zeer gewetensvolle en zeer verfijnde producties, meer en de aandacht vragen.

Maar Monticelli !...

G. E.



□ □ □ UIT DEN HAAG □ □ □



ILLEM MARIS BIJ ZÜRCHER Uit verschillende particuliere verzamelingen bijeen gebracht ter eere van de opening van hare nieuwe zaak aan den Scheveningschen weg, heeft deze kunsthandel de tentoonstelling attractief weten te maken door het ter bezichtiging stellen van weinig bekende werken van den meester. Zoo zond Sir Wakefield verschillende doeken uit vroeger tijd, toen meer gestreefd werd naar vormdoorvoering en modelé dan naar het laaiende licht zijner laatste doeken. Door het speuren naar den vorm, door het ziften van wat overbodig was, is het den kunstenaar gelukt zich geheel en al uit te leven, zich te vermeien in het gespeel der lichtstralen op welvend riet, op schonkigen koerug en trillend watervlak. Eerst na volkomen meesterschap over den vorm, is het mogelijk zich te laten gaan, en het moeilijke probleem van het licht zoo op te lossen.

Geeft ezeltjes aan het strand een beeld van zijne begin-moeilijkheden, het zoeken van den vorm, in *het Melkuur* reeds wordt de kleur en de toon hoofdzaak, terwijl in het groote doek van Dr. Bolten de meester al zijn gaven ontplooid heeft. De breede kijk, de diepe kleur, de weloverwogen compositie, het oogenschijnlijk zoo gemakkelijk gedane doet zijn werk altijd frisch aus einem guss schijnen, zooals ook Frans Hals zijn werk levend en raak vermocht te houden.

Als licht-zoeker is hij in vergelijking met vele die theoritici de echte schilder, die niet stelselmatig pointilleert, maar schildert die met een uiterst fijn gevoel voor valeurs, dan weer ruig, dan weer heel dun met terpentijn gesausd eene beweging verkrijgt, welke we ook bij Israëls vinden, en die door hem in het buitenlicht werd ontdekt. Opener uiting als het groote landschap van Dr. Bolten is er sinds Rembrandt niet gegeven.



COLLECTIE PREYER IN PULCHRI STUDIO Bezwaarlijk is er eene betere collectie aan te wijzen van wat alzoo de Hollandsche smaak verlangt. Fijnheid van toon, kleurendiepte, realistische opvatting, intimiteit en teerheid zijn wel zoo wat de voornaamste eischen. En zelfs de meest verwende, kan hier te gast gaan, en zich te goed doen aan keur van uitgelezen werken van de groote Haagsche school.

Te veel voor een kort verslag als dit om alles op te noemen, moeten we wel het voornaamste memoreeren. En dan komt zeker het eerst in aanmerking Jacob Maris met niet minder dan 16 schilderijen en 6 aquarellen, waaronder de zoo zeer bekende, uit het groote werk van Th. de Bock over zijn bewonderden leermeester namelijk *de Hengelaar* en *Wakensmoede*. Welk eene breedheid van opvatting, hoe grootsch gezien dat blonde, zwaarbewolkte strandgezicht in zijne volle verfbehandeling; hoe voelen we den regen in *Ploegen en zaaien*.

Ook onder de aquarellen zijn er eerste rangswerken, niet alleen van Maris, maar ook van Mauve, Bosboom en Neuhuys. *Oogst* en *Schapenstal* van Mauve, klassiek geworden werken, een superbe *Stadgezicht* van Jacob Maris, de *Kerk te Hattem* van Bosboom, benevens nog verschillende kleinere werken van dezen kerkenschilder, stempelen deze collectie tot een der besten in langen tijd gezien.

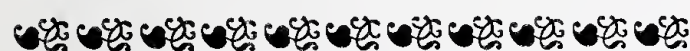
Wonder intiem, bijzonder gaaf van peinture, zeer verzorgd van modelé is de vrouwenkop van Jozef Israëls, een werk uit vroeger tijd, dat niet de kenmerken van hardheid uit zijn eersten tijd, noch de groote difuusheid van zijn tegenwoordig werk heeft.

De Bock en Blommers zijn niet op hun

best vertegenwoordigd. Wel zijn er van den eersten eenige kleine voortreffelijke doeken, maar de groote zijn te zwaar, te bombastisch, te grof van aard, terwijl ook Blommers in zijne *Kinderen in het duin* wel knap de actie weergeeft, maar te droog, te gelijkmatig van peinture werd.

Wat Alma Tadema in zijn *Overval* te bewonderen geeft, dat is niet het levende, het beweging-gevende element, maar hoofdzakelijk de schoone schikking van zijne émailachtige kleurenvlakken die als cloissonnés aandoen.

Van Thijs Maris twee bekende specimen van zijn bewust streven, een uit vroegere, romantische periode, en de andere in stijlvoller verlangen ontstaan, een figuurtje in zon bij een geitje, heerlijk van visie, en monumentaal in zijn kleine afmeting. Bonvin, Fantin Latour en Metteing met een bijzonder gaaf schilderij, wat te sterk glimmende vernist, zijn onder de vreemdelingen wel het best vertegenwoordigd, in eene collectie waar de Hollanders met hunne beste krachten domineeren.



HAAGSCHE KUNSTKRING ✤ LEDENTENTOONSTELLING De vereeniging Haagsche Kunstkring streeft er naar jeugdige artiesten het zoo zware kunstenaarspad te vereffenen, door hen in de gelegenheid te stellen hun werk te laten zien, of hunne stem te doen hooren. Menig schilder en beeldhouwer, zag daar voor het eerst zijn werk tentoongesteld, menig zanger, voelde hier zijn eerste optredingskoorts, en vele componisten konden er hunne muziek hooren opvoeren. Dit geeft een zeer specialen kant aan deze vereeniging, die daardoor hoofdzakelijk een raison d'être in de Haagsche kunstwereld heeft verkregen.

De klank Kunstkring is dan ook synoniem met al wat nieuws de jongere generaties ons hebben gebracht, Toorop, Nibbrig, Jongkindt, Pissaro en van Rijsselberghe werden door haar geïntroduceerd in den Haag, en zoo verwachten we op iedere tentoonstelling iets nieuws te zien, een jonge kracht, die zich kwam aanmelden, wat de belangstelling steeds gaande houdt. Ditmaal zijn er verschillende nieuwe leden en een aantal oude, die weder tot het genootschap zijn toegetreden, en hun rang in het gelid weer hebben ingenomen. Dit zijn de gebroeders Roelofs, van wien Willem een decoratief werkend gevogeltestilleven zond en Albert een kinderkopje en een interieur uit zijn vroegeren ietwat op Mancini geïnspireerden tijd. Van de overige nieuwe leden zond Luijt, reeds door de exposities van Pulchri geen onbekende meer, eene handige *Bal Bulier* herinnering. Köhler, Huisman, Burghoorn, Bron en van Asten komen voor het eerst uit. Van dezen is Köhler zeker het verst; wel heeft zijnen arbeid nog reminicentiën aan zijn leermeester de Groot, maar toch is in het doorvoeren der kleur, in de strakke teekening reeds een begin gemaakt, dat naar eigen prestaties wijst. Burghoorn's drang naar het grootsche, wijdsche dient nog gebreideld te worden door studieuzer, indringender arbeid. Bron zweeft nog tusschen twee richtingen, het tonig-impressionisme, en het luministisch pleinairisme, terwijl Huisman in zijn *Papavers* wel decoratief maar zonder distinctie voor den dag komt.

Voor het overige heeft de Kring zoo haar gewone aanzien, hier en daar werd het niveau overschreden, door Buisman, met een vlot geschilderd, ruimte suggereerend portret van Speenhoff, door Nibbrig met een wat zwartige *Steenoven*, voorstellende twee zeer lange vrouwenfiguren op weg naar hun werk, vlak van schildering, niet gepointilleerd, door Dupont met zijne bekende gravure naar Paulus Potter's *Ruiterportret*, en door Van Konijnenburg met eene zoo buiten het alledaagsche vallende arkadische *Schapenhoedster*.



LOUIS RAEMACKERS BIJ SCHÜLLER De tijdschriften staan tegenwoordig vol met spotprenten. Kregen we vroeger slechts de portretten van de voornaamste personen op politiek gebied, tegenwoordig nu de partijen zooveel scherper tegenover elkaar staan, wordt er naar een vinniger wapen gezocht, en wat is krasser, wat bijtender dan de politieke spotprent, die de tegenstanders

zoo ongenadig in hunne tekortkomingen typeert, beter dan lange zinnen en dikke opstellen dit vermogen. Wel bestond de Groene Amsterdammer met den photographisch juisten Braakensiek, wel hadden we dat flauwe *Humoristische blad* waar Linse de ster was en vroeger de uiterst zwakke Smidt Crans in den *Spectator*, maar eerst in den jongsten tijd komen de artistieke Konijnenburg en Henricus, de «derbe» Hahn, en Raemackers het terrein verfrisschen, terwijl Orion, van der Tast en Patrick Kroon het hunne deden om de politieke prentkunst weder te doen bloeien.

Raemackers is niet de kraste, hij is eer gemoedelijk, niet zoo sober als Hahn, maar bijzonder lenig als teekenaar, heeft hij ons kostelijke charges gegeven van Kuyper. Lohman en Heemskerk, wier anti-revolutionaire gezindheid in hem eenen fijnen spotter vonden.

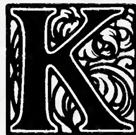


KUNST AAN ALLEN *A l'Instar* van de Amsterdamsche zustervereeniging, wier voorbeeld zij volgt, heeft «Kunst aan Allen» een beeld willen geven van hoe met weinig geld toch nog iets goeds te verkrijgen valt bij het inrichten van de woning, die den werkman betrekt. Daartoe was er zelfs een geheel modern arbeidershuis te zien tegen lagen prijs te huur, en van alle kleine gemakken voorzien. Het zag er heel knus en gezellig uit, wel wat kleintjes voor een forschen werkman, maar toch niet zonder smaak. De tentoonstelling gaf, en dit werd door het Bestuur zelve erkend in de voorrede van den catalogus slechts een zeer onvoldoend overzicht. Ze was bij lange na niet zoo uitgebreid als die in het Lopes Suasso Museum voor eenige jaren, maar toch is het een stap op den goeden weg. Jammer alleen dat er entrée moest worden betaald, waardoor het doel niet werd bereikt, namelijk de kunst zooveel mogelijk aan allen, en dit is in dit geval aan den minder bedeelde te brengen. Een entrée, hoe gering ook is te hoog voor wie van *f* 14 weekloon moet leven. In dit opzicht ware te wijzen op de Whitechapel Art Galery in Londen, die na vele moeilijkheden, maatschappelijke en vooral geldelijke, groote tentoonstellingen kosteloos voor het volk van Londen houdt. Waar zijn de demokraten die een dergelijk streven aanmoedigen en steunen zullen, opdat deze vereeniging werkelijk aan haar doel beantwoorde?

G. D. Gratama.



□ □ UIT ROTTERDAM □ □



KUNSTHANDEL OLDENZEEL ⸙ TENTOONSTELLING A. DE LA RIVIÈRE, MEI 1909 De firma Oldenzeel exposeert een vijftigtal werken loopend van 1872 tot 1909 van A. de la Rivière, een Rotterdamsch schilder, die bij zijn vakgenooten hier ter stede een groote reputatie genoot, zonder dat het publiek eigenlijk ooit iets overtuigends van zijn hand te zien kreeg. Behalve met wat klein goed, meestal handig voor den verkoop in elkaar gezette stadsgevalletjes, kwam hij op de groote tentoonstellingen officiëel voor den dag met uitvoeriger werken, waaraan weliswaar zekere kwaliteiten niet ontbraken, het gelegenheidskarakter echter de spontaneïteit te veel ontnam.

« Toen hij jong was (zooals het *Voorwoord* van den Catalogus zegt) scheen zijn licht niet onder de korenmaat. Hij gaf wat hij te geven had, bekoorlijke bloesems. Het waren aquarellen, schetsen, enkele schilderijtjes reeds, waaruit een romantische geest sprak, een weelderige fantasie en een rijk kleurgevoel. Maar het romantieke openbaarde zich meer nog in het sujet dan in den geest van het werk. Kenschetsend voor dien tijd is de bewondering, die de jonge schilder gevoelde voor Wynand Nuyen. » Later kwam hij onder den invloed van Rochussen, den leerling van Nuyen. « Van dien tijd dateeren schilderijen, die niet voor een goede Rochussen behoeven onder te doen. »

Inderdaad : De la Rivière is een late nabloeier van de Romantiek en als zoodanig, niettegenstaande zijn gebrek aan oorspronkelijkheid, wel te waardeeren. Zijn beste

werk dateert dan ook uit het begin der tachtiger jaren, dat vaak van een aangename, fijne blankheid is. Langzamerhand is hij sindsdien ondergegaan in de broodschilderij, waarbij een oppervlakkige impressionistische techniek hem te stade kwam. Dit latere werk is absoluut oninteressant, op het groote prijsvraag-stilleven van 1897 na, dat terecht om zijn degelijke kwaliteiten met goud bekroond werd.

Zal hij nu, na zooveel jaren de schilderkunst als handwerk bedreven te hebben, haar weer gaan beoefenen om haarzelf? De firma Oldenzeel hoopt hem daartoe in staat te kunnen stellen en de schrijver van de voorrede ziet reeds een vooruitgang in zijn jongste producten, ziet « den eindelijken dageraad rijzen in 't licht. dat de vormen omvloeit. » Het is mogelijk en we helpen het wenschen, zoo niet terwille van de vaderlandsche kunst, dan om den heer De la Rivière zelf. Mogen dan de Rotterdamsche liefhebbers meewerken, om kunsthandelaar en schilder aan te moedigen !

Nog iets : een weinig minder filosofische rhetoriek zou de zaakrijkheid van de inleiding voor den catalogus ten goede zijn gekomen.



KUNSTZAAL RECKERS ⚘ TENTOONSTELLING M. NIEKERK ⚘ MEI 1909 — De heer Niekerk, een landgenoot te Brussel gevestigd, stelt een aantal stillevens en gezichten van het straatleven der Belgische hoofdstad ten toon, met enkele binnenhuizen van vroeger datum, die echter met zijn later werk zoo weinig gemeen hebben, dat ze te dezer plaatse gevoeglijk buiten bespreking kunnen blijven.

Ziehier een reputatie, die bezig is zich te vestigen. De dagblad-critiek was enthousiast, en in zooverre als het frissche, gulle geschilder van Niekerk in aangename tegenstelling staat tot het wel degelijke, maar o zoo duffe en slaperige gedoe, dat we op de meeste exposities te verteren krijgen, moet men haar ongetwijfeld bijvallen. Het onderwerp is nu wel niets en de voordracht alles, dit weten we allang; — maar aan den anderen kant van de grenzen krijgt menig Hollandsch schilder toch een flinken stoot van het daar forscher stroomende leven, die hem goddank, eindelijk eens uit den ouden, tammen sleur brengt. Het aantal min of meer oorspronkelijke volgers van illustre voorbeelden is waarlijk al groot genoeg.

De genoeglijke verrassing over zoo iets nieuws en origineels uitte zich ook in willigen koop. En menig kunstbroeder kwam zelfs op het gerucht van dit nieuw-ontdekte talent aan, om zich met eigen oogen te vergewissen.

Wat wil men meer? Toch kan ik, zonder den heer Niekerk te kort te willen doen, eenige bedenkingen niet achterwege laten. Frischheid en durf zijn in zake schilderkunst niet te onderschatten kwaliteiten; maar distinctie en bedachtzaamheid zijn er ook nog! En ik vrees, dat deze schilder zich door zijn levendig, bijna driftig temperament te veel laat meeslepen. Zijn stillevens (eigenlijk kamerhoeken met een stilleven-arrangement als hoofd-motief) herinneren aan den ouderen Floris Verster, van voor de waskrijt-periode. Het licht klatert en plast door tullen venstergordijnen over bonte boeketten, over marmeren schoorsteenmantel en spiegelend piano-blad, over helkleurig speelgoed, suiker-rose en balletjes-blauw, over chineesch en Sèvres-porcelein en vergulde spiegellijsten. Violet staat tegen karmozijn, purper tegen fraise-rood, zwavelgeel tegen hoog-groen. Maar Niekerk mist het geschoolde kleurgevoel, dat Verster bijna steeds voor schreeuwende en ordinaire effecten bewaart. Vandaar onrust in het coloristisch evenwicht en « Zerfahrenheit » in de belichting. Niets staat vast, alles wemelt en blikkert en zwemt. Het tulle schijnt te wapperen, een geplukte kip dobbert, te scheep op een bordje, op de ongewisse baren van het tafellaken...

Ditzelfde gebrek kleeft ook zijn Brusselsche straatgevallen aan. Aan levendigheid (van kleur en beweging) ontbreekt het niet. In de menschenmassa zit gang, in de rijtuigen vaart, de vroolijke noot van helle damestoiletten accentueert zich pittig tusschen de donkere mannenkleeding, maar niet zelden ten koste van den algemeenen toon. En de architectuur geeft weinig rust

aan het oog; de kleur is meestal juist, maar de vastheid ontbreekt. Hetzelfde bezwaar geldt voor zijn wedergave van het natte plaveisel, waar lichten en lijnen in kolken en golven als in het watervlak van een Hollandschen singel. De schilder reageert beslist te nerveus en zijn schildering ondervindt daar den weerslag van.

Wellicht heb ik mijn bezwaren te breed uitgemeten. Laat ik dan nog eens zeggen, dat ook ik in den heer Niekerk den echten schilder waardeer, die echter — les défauts de ses qualités heeft.



ROTTERDAMSCHE KUNSTKRING ✤ TENTOONSTELLING VAN SCHILDERIJEN EN TEEKENINGEN VAN EMILE BERNARD EN VOORWERPEN VAN KUNSTNIJVERHEID VAN MEVROUW BORGHILD ARNESEN TE PARIJS ✤ 16 MEI-8 JUNI 1909 ❧ Deze impressionist, een tijd lang de vriend van Vincent van Gogh, heeft zich van de booze wegen van het impressionisme bekeerd en zijn toevlucht genomen tot de klassieke Venetianen, de Oudheid, de Egyptenaren, om tot een grooter, monumentaler kunst te geraken. « La Rénovation esthétique », zooals de titel luidt van de Revue door Bernard met enkele gelijkgezinden opgericht. Een nieuwe Renaissance? Een gecanoniseerde kunst als reactie op het anarchistisch geschilder van de impressionisten en hun nasleep? Het klinkt alles heel mooi. Maar hoe ziet het eruit? « Je pense que l'on a des yeux chez vous, » schrijft Bernard aan het slot van zijn korte levensschets in den Catalogus gepubliceerd... Alle theoristische overwegingen dus terzijde latende en onze oogen gebruikende, zien we een peinture, die onmiddellijk, zooals vanzelf spreekt, tot vergelijken uitnoodigt. De schilder stelt zichzelf een norm en een hooge! Venetianen, Florentijnen, Spanjaarden hebben in het genre, dat hij beoefent, onsterfelijks geschapen. Hij geeft dezelfde motieven, maar waar is de stijl? Tiziaan's vrouwen, sluimerend in haar goddelijke naaktheid, — Bernard heeft ze gemoderniseerd en... gevulgariseerd. Ordinaire rompen met perverse koppen. Een schildering zonder touche, als decoratie-werk. Een onsamenhangende compositie, zonder éénheid van belichting, waarin de figuren poseeren voor een achtergrond zoo plat als een chassis, zonder diepte, zonder perspectief. Een goedkoope, tooneelmatige symboliek, die het jammerlijk tekort aan psychologische diepte bedekken moet. Het geheel een pretentieuse, opzichtige decadentie. Wat zou Vincent van de huidige producten van zijn vriend Bernard gezegd hebben, Vincent, die bij al zijn buitensporigheid, zoo innig-eerlijk bleef? Of zou het doodloopen van het impressionisme hem ook tot iets dergelijks gebracht hebben? Daar zijn zijn kleur-paraphrasen naar Rembrandt; beduiden die wellicht een eersten stap op een verkeerden weg, die hem verder door den dood is afgesneden?

Mevrouw Arnesen's drijfwerk in koper en zilver doet door zijn tamelijk realistisch gehouden diermotieven aan de ontwerpen van Mejuffrouw Van Eybergen denken, die op de ateliers van Dikkers & C° te Hengelo worden uitgevoerd. Het is echter grooter opgevat en voornamer. Doch tevens barbaarsch. Al die gespen, plaquetten en kammen met groote half-edelgesteenten bezet, passen die niet eer bij het toilet van een Brunhilde, dan van een moderne vrouw? Waar vindt men de stoffen, die zulk een tooi kunnen verdragen; waar de haarwrong, die daardoor in bedwang gehouden moet worden? Afgezien van het respectable kunnen dezer dame, lijkt al dit werk toch te veel een anachronisme. Een exotische rariteit. Toekomst zit er niet in!

R. J.





BOEKEN & TIJDSCHRIFTEN

KLASSIKER DER KUNST IN GESAMTAUSGABEN ⸙ VAN DYCK ⸙ DES MEISTERS GEMÄLDE IN 537 ABBILDUNGEN ⸙ HERAUSGEGEBEN VON EMIL SCHAEFFER ⸙ STUTTGART UND LEIPZIG ⸙ DEUTSCHE VERLAGS-ANSTALT 1909 ⸙ PREIS GEB. MK. 15.—



NDANKS het vele, dat over hem werd geschreven, — ondanks de tallooze monografieën, die door ondernemende uitgevers, als dankbaar exploitatie-artikel steeds gaarne aan hem werden gewijd — blijft van Dyck nog een der minst systematisch bestudeerde kunstenaars. Er blijven duistere punten in zijn loopbaan — en vooral mist men een volledig overzicht van zijne veelal in Engelsche privaat-collecties verborgen werken.

Een uitgave als deze, met 537 reproducties naar zijn werk, zal er zeker veel toe kunnen bijdragen om er de studie van te vergemakkelijken en eenmaal een definitieven arbeid over den meester mogelijk te maken. Volstrekt compleet is deze reeks natuurlijk niet — maar men vindt hier meer dan wáár ook verzameld, en vooral is de reproductie van een aantal tot nog toe weinig of niet bekende stukken hoog te waardeeren.

Volgens het algemeene plan van deze uitgave, is de tekst tot een inleiding van een dertigtal bladzijden beperkt; het dikke deel is verder gevuld met goed verzorgde afbeeldingen (¹), van een kort opschrift voorzien, soms verwijzend naar enkele nota's achterin het boek. Maar juist voor keuze en rangschikking van deze werken, méér nog dan voor de redactie van den tekst, was een uitgebreide kennis van het *œuvre* des meesters noodig; en de verzamelaar Emil Schaeffer heeft blijk gegeven, die te bezitten.

Op kwesties van attributie zullen we hier niet ingaan: de verzamelaar laat zich sterk door Bode's meeningen overheerschen (¹); dat is uit de goede school — maar toch valt daar misschien nog wel iets aan te tornen en was het in een boek als dit wellicht voorbarig, nog geenszins algemeen erkende attributies zonder méér als definitief te aanvaarden. Verder geeft de schrijver in zijn inleiding blijk, een zeer scherpen blik op van Dyck's te kortkomingen te hebben, maar niet steeds bij machte te zijn, om de ware grootheid van den kunstenaar te waardeeren. Van Dyck krijgt er geducht van langs, in een eenigszins gezwollen stijl, die graag geestig en ráák wil zijn, maar soms alleen pedant is. Ons scheen, vooral in een vulgarisatie-werk als dit, wat hooger waardeering voor een kunstenaar van van Dyck's slag wel gewenscht. Op deze manier geeft men verwaande dilettanten al te gemakkelijk een paar frazen in den mond, waarmee zij meenen een groot meester, waarvan ze niets begrijpen, van uit de hoogte te kunnen afmaken. En de massa is nog lang niet zóó, of ze heeft meer behoefte om eerbied dan om minachting voor een kunstenaar te leeren.

Deze kleine aanmerking daargelaten heeten wij 't boek een voortreffelijke aan-

(¹) Wij wilden de uitgevers in overweging geven, om bij een volgende uitgave een minder sausig-bruine tint te kiezen, daar die op den duur vermoeiend werkt. Zwart blijft ten slotte onverbeterlijk.

(¹) Vgl. BODE, « Anton van Dyck als Mitarbeiter des Rubens » (Rembrandt und seine Zeitgenossen).

winst in de wereldliteratuur over onze Vlaamsche meesters. B.



LA SCULPTURE ESPAGNOLE, PAR PAUL LAFOND, BIBLIOTHÈQUE DE L'ENSEIGNEMENT DES BEAUX-ARTS ❧ PARIS, ALCIDE PICARD

In de XVIe eeuw, is een der drie groote kunstenaars, die in Spanje gewerkt hebben uit Langres gekomen en heeft zich omstreeks 1498 te Burgos gevestigd. Filippus van Bourgondië, de beeldhouwer die ook dikwijls Felipe de Vignary of Biguerny wordt genoemd, behoort dus door zijn afkomst tot de kunst van het Noorden. En dit brengt ons in herinnering dat de betrekkingen tusschen Spaansche en Vlaamsche kunst nog niet grondig genoeg bestudeerd zijn. Het is voldoende om een blik te werpen op enkele documenten aangaande het Bourgondische Hof en vooral op de inventarissen, om zich rekenschap te geven van de leemten in de geschiedenis der Vlaamsche beeldhouwkunst, die aan te vullen zouden zijn door het doorzoeken van kerken en musea in Spanje. Er is daar waarschijnlijk meer te vinden dan in Scandinavië of Denemarken.

De *Sculpture Espagnole* van Paul Lafond, conservator aan het museum te Pau, komt deze opzoekingen zeer vereenvoudigen, die een onzer goede kunsthistorici zeker eerlang aantrekken zal. Dit is voor ons, we moeten het bekennen, de hoofdaantrekkelijkheid dezer ernstige studie geweest, omdat dit nieuwe boek van Paul Lafond, dat in de uitgaven der *Bibliothèque de l'Enseignement des Beaux-Arts* is verschenen, van de hoogste belangrijkheid en met al den ernst en eerlijkheid der beste werken dezer soort opgesteld is; al de doorsnuffelde boeken en documenten, al de doorziene en bestudeerde werken, zijn bijna afschrikkend groot in aantal. Het zoozeer doorwerkte en met veel wetenschappelijkheid opgestelde boek stelt ons in staat tot een heerlijke kunstreis door de verschillende gedeelten van Spanje. Kunstgeschiedschrijvers zullen aan het eind van 't boek een goeden topografischen leider vinden; ze zullen die beter op prijs weten te stellen dan het groote publiek, dat niet weet hoeveel geduld en moed er noodig zijn om een dergelijk werk tot een goed einde te voeren.

X.



LES ABORDS DE L'ÉGLISE NOTRE-DAME A ANVERS, PAR FERNAND DONNET ❧ VAN HILLE-DE BACKER, ANVERS 1907.

Onze groote Vlaamsche steden, bezitten veelal onder hun kunstschatten een Gotische kerk, een Stadhuis, een aardig, oud kapelletje, een rijve, of 't een of ander meesterlijk geschilderd doek. Antwerpen beroemt zich op het Drieluik van Metsys, de School van Rubens en zijn algemeen bewonderden toren. Onder dien schat van kostbare kunstmonumenten telt onze stad dus een reeks schilderstukken en een stralend-schoonen toren, maar de parel harer architectuur, welke uitmaakt haar meest onverwelkbare glorie, haar wonderschoone kerk, blijft reeds sedert eeuwen aan alle blikken onttrokken. Een onvergelijkelijk meesterstuk, een dier diep ontroerende bouwwerken, welke men van heinde en ver bewonderen komt, ligt daar op eenige vademen afstand van de straat rustend op haar zwaarstatige conterforten in den tuin van een particulier, ingesloten door een luguberen gevel, gebarricadeerd door barbaarsche huizen, die onverbiddelijk de absis onzer Lieve Vrouw verbergen, zooals Filistijnsche witsellagen, teedere muurschilderingen uit de XVe eeuw houden bedekt.

« Nu is er opnieuw sprake van een ontmanteling der Antwerpsche Lieve Vrouw. Sedert dertig jaren is deze questie reeds herhaaldelijk te berde gebracht en verscheiden ontwerpen zijn in bewerking geweest. Maar telkens, na een aanvang vol beloften, schijnt de zaak snel het grootste deel van het belang, dat het aanvankelijk opwekte, te hebben verloren. Daarna is ze alras in 't vergeetboek geraakt om — overigens met niet beter gevolg — na een tijdperk van korter of langer oogenblikkelijke vergetelheid weer omhoog te duiken. »

Tegenwoordig schijnt de questie op het eerste gezicht niet veel meer levensvatbaarheid te hebben dan te voren. En toch komt 't feit, dat aanleiding heeft gegeven tot de uitgave eener zoo volledige en moeilijk op 't touw te zetten studie als *Les abords de l'Eglise* ons als een tamelijk troostrijk verschijnsel voor. Onze wél ingelichte medeburgers, die van de geleerdheid van den heer Fernand Donnet, de studie verlangden, die hij heeft uitgegeven, zullen niet toestaan dat het zoo goed aangelegde en wél onderhouden vuur, weer in enkele spottende rookspiraaltjes zal vervliegen. Integendeel, men is algemeen van gevoelen, dat *Les abords de l'Église Notre-Dame*, de eerste steen zal hebben gelegd voor een beslissend ontwerp, 't welk dit boek uitstekend tot gids zal strekken.

In de een-en-twintig hoofdstukken van het boekdeel wordt de algemeene toestand tot in haar minste ebbingen en vloeiïngen ontleed — van af de xve eeuw tot op onze dagen. Buiten en behalve onmiddelijke nuttigheid van dit schoone, geschiedkundige werk, zal een ander — een blijvend dit — het doen rangschikken onder de meest ernstige werken over de monumentale geschiedenis onzer metropool. Onze archeologen zullen smullen aan de belangrijke onthullingen die de heer Donnet in de rijke archieven der kerk opgedoken heeft. Eindelijk zullen al onze kunstbewonderaars, de liefhebbers onzer schoone ogivale architectuur den slotzin van het vertoog des heeren Donnet beamen die hijzelf aan het eind van deze kostbare documentenreeks aan zijn confraters heeft gericht :

« Quoiqu'il en soit, il est hautement temps qu'une solution intervienne, prompte et complète. Trop de fois déjà, la question du dégagement de l'église Notre-Dame a été discutée, unanimement acceptée et toujours indéfiniment remise. Le désir, bien arrêté de la voir enfin réalisée, est unanime. Puisse-t-elle, dans un avenir prochain, entrer enfin dans le domaine de la réalité. Ceux qui auront contribué au succès de cette œuvre si belle, auront certes rendu aux arts le plus éminent des services, et auront bien mérité de la ville d'Anvers.

J. D. B.



CORRIGENDA EN ADDENDA

Bijdrage « Hollandsche Kerkportretten » 1909, N° 4.

Op blz. 142 regel 13, moet achter het woord « verstaan » de volgende volzin tusschengevoegd worden : « In dit opzicht is een vergelijking leerzaam met een veel later, in 1660 ontstaan werk uit de Verzameling Glitza te Hamburg, waaruit wij zien met welke zekerheid Saenredam hier de ruimte in haar wezen omvat ».

Hans Jantzen.

Bijdrage « Over Penningskunst » 1909, N° 4, blz. 163.

Behalve de werkwijze *f*, ('t slaan op stempels, welke langs werktuigkundigen weg, naar geboetseerde modellen, vervaardigd werden) worden *'t stempelsnijden* nog steeds *'t gieten* en *'t steken* weder toegepast ; *'t stempelsnijden*, als goedkoopere werkwijze voor eenvoudige zaken, *'t gieten* wanneer slechts eenige stukken van grootere afmeting verlangd worden, en *'t steken*, bij uitzondering, als kunstvermaak van den graveur.

Een bijzondere plaats kennen we hier gaarne het werk van E. Voet Jr. toe, van wiens fijn besneden kunst afb. 56 een denkbeeld geeft.



Fig. 56. — E. VOET Jr., Huwelijkspenning.

De geperste niëllopenning zal waarschijnlijk binnen korten tijd ook weder opduiken, en misschien zal wanneer de met goed gevolg genomen proeven door een even gunstig verder verloop bekroond worden 't aantal der werkwijzen met nog eene vermeerd worden.

De Figuren 52, 53, 54 geven voorzijden weer, terwijl bedoeld werd de keerzijden af te beelden.

CAREL J. A. BEGEER.





ALFONS STENGELIN



E reiziger, die wars van spoortreinen en gevoelig voor de bekoring der verlaten landen en lage stranden, Holland ver van de afgetrapte wegen doorkruist, heeft zeker wel eens, in de mooie dagen van den herfst, ergens op de Maas, meedrijvend met den stroom of hier of daar vastgemeerd aan een grazig hellinkje, een klein vaartuigje met zeilen gezien, waarin een schilder gezeten is. En indien diezelfde reiziger, wél wetend dat de Bataafsche gronden nog veel mooier en bekoorlijker zijn in het barre seizoen, — in het hartje van den winter, — in de een of andere kleine haven komt of een ankerplaats in de oude Haarlemmermeer, zal hij op de eenzame vlakte, maar ditmaal opgesloten in een gevensterd schilderhuis, dienzelfden noesten werker kunnen vinden. Die kunstenaar, die zijn vlottende werkplaats enkel verlaat wanneer de stroom zich met dreigende schollen bedekt en zijn licht vaartuigje gevaar loopt te breken of te kantelen, die, opgesloten in zijn kleine kajuit met doode vingers in zijn wanten en bevrozen ledematen onder zijn mantels en dekens toch altijd maar door blijft schilderen, is Alfons Stengelin.

Gedurende het koude seizoen, stelt hij zich dan op in 't een of ander rookerig keetje, naast een bevrozen kanaal of hij zoekt zijn toevlucht in een visschershut aan de monding van een der armen van den ouden Rijn en leeft daar onder de boeren en varensgasten, die goed met hem overweg kunnen, omdat hij goed met hen overweg kan, die trots zijn op dien vreemdeling, die hun taal geleerd heeft, die belang stelt in waar zij belang in stellen en zich schikt in een bestaan aan het hunne gelijk.

Overtuigd als hij is dat de gedachte, wil zij vruchtbaar zijn, behoefte heeft aan concentratie, brengt Stengelin lange maanden onder die bevolking door; in hun dorpen bespiedt hij met verliefde oogen heel den ontwikkelingsgang van hun natuur, laat zich geheel van haar doordringen en zoekt naar de essentieele zijde er van, — den harmonischen zin.

Hij is de voortzetter der Hollandsche schilders, — portrettisten van hun land. De boorden der Maas, die hij van uit zijn vaartuigje bestudeert, de vlakke stranden, die hij van uit zijn gevensterd schildwacht-huisje bespiedt,

hebben voor hem geen geheimen. Zijn doeken zijn portretten van een welgelijkendheid, die echter de breedheid der vertolking niet uitsluit. We geven toe dat er van de, door den kunstenaar behandelde onderwerpen tot op zekere hoogte een eigenaardige bekoring uitstraalt, die echter vooral is toe te schrijven aan de wijze waarop hij ze heeft gezien. Het is onbetwistbaar dat het werk van Stengelin spreekt tot de oogen, maar toch nog meer tot den geest en het verstand. Ver van alle schoolsche theorieën, en hierin ligt vooral zijn kracht, heeft de schilder zich tevreden gesteld met het weergeven van zijn indrukken. Zijn uiterst delikaat penseel munt uit in het weergeven van het ziltige groen van de oevers der Maas en Schelde, van het doorschijnend opaalkleur van de Noordzee en, tegen een bewolkte lucht, van het profiel der schuiten en barken, met hun zware kielen en grauwe zeilen.

Zijn boschzoomen, zijn dorpshoekjes, zijn oevers van rivieren en kanalen, vervullen ons met een zachte droefheid, die ons aantrekt en niet meer loslaat. In sommige hoort men het zachte ruischen van esschen, berken en eike blaren onder den adem van den zeewind, in andere ziet men de molenwieken draaien boven het lage, drassige land.

De zee, die grijsgroene zee van het Noorden, nog strenger door het grijze strand, is bij Stengelin niet enkel woest bewogen, maar levend geworden. Dan eens is 't een zee, die in de verte, in een onafzienbaarheid van kleine, ruischende golfjes breekt, dan weer een zee die op de duinen losbeukt in breede rollers, met op de toppen een franje van wit bruisend schuim. — Zelden is ze eenzaam, — gemeenlijk toont de schilder ons haar bezaaid, laten we zeggen ter rechter plaatse beplekt, met de bruine kielen van schuiten en visschersloepen, waarvan de zeilen en het want zich aflijnen tegen den met dikke, zware wolken bedekten hemel of voort bewogen en vliedend voor den wind.

We weten niet of hij dit van de Hollandsche schilders heeft geleerd of in zijn eigen diepe ziel gevonden? Zooveel is zeker dat, volgens de gelukkige uitdrukking van Eugène Fromentin, Stengelin volkomen verstaat : « Le prix d'une eau qui remue, d'un nuage qui vole, d'un arbre buissonneux que le vent tourmente ». — En zooals hij zelf volkomen juist heeft geschreven : « Tout cela vibre et frémit dans l'air ».

Hij heeft vriendschap gesloten met den mist en den wind. Hij voelt zich eigenaardig heengetrokken naar dat strenge, droeve, doodsche land, dat land « ontwoekerd aan de baren ». De onherbergzaamheid van het oord, de melankolie van de luchten, prikkelen en versterken zijn gevoel slechts te meer.

Niettegenstaande en misschien juist om die onherbergzaamheid der natuur, gaat Stengelin nooit tot aan het hevige en heftige. Het pathetisehe en

verschrikkelijke zijn niet van zijn gading. Hij komt nooit tot uitingen van woede in zijn werk. Hij bemint enkel zijn zee, zijn bosschen en lage stranden in de uren van kalme rust. Woedend losbeukende golven, ontredderde



J. MARTIN : Portret van Alfons Stengelin.

boomen, toornige wind doorstormde luchten, vinden we slechts bij uitzondering bij hem.

Alfons Stengelin is den 26sten September 1852 te Lyon, uit ouders van Zwitsersche herkomst en degelijke welgesteldheid, geboren. Bij het verlaten van het Lyceum in zijn geboortestad, waar hij zijn studieën had afgeloopen, wilde zijn vader, vennoot in een belangrijke bank, hem in zijn eigen zaak doen treden, maar weldra gaf hij het denkbeeld om van zijn zoon een financier te maken op en na de groote begaafdheid die den jonge man voor teekenen had getoond, stemde hij toe om hem zijn roeping te laten volgen. Stengelin kreeg toen les van J. Guichard, leeraar aan de Ecole des Beaux-Arts te Lyon, vertoefde eenigen tijd in de werkplaats van Fleury Chenu, de laatste een

specialiteit in sneeuw- en neveleffekten op de kaden van de Rhône en de oevers der Saône. Doch zijn echte meester, dengeen aan wien hij inderdaad het meeste dankt, is Neumarin Cabane, herkomstig uit het departement



A. STENGELIN : Opkomende Zon.

du Gard, schilder van portretten, genre en landschap te St Didier in de Vaucluse, wiens goede raadgevingen op hem een grooten en gunstigen invloed hebben gehad.

Met haar hooge, duistere huizen, met haar veelvuldige misten en nevels, ingesloten tusschen twee rivieren, scheen Lyon voorbestemd om het aanzijn aan kunstenaars te geven, die verliefd waren op de kleur en de verschillende kleurenwaarden en die veeleer aan de scholen van het Noorden dan aan die van het Zuiden zijn verwant. Gemeenlijk echter is het tegenovergestelde het geval en voelen haar schilders zich meer heên getrokken in de richting van de uitmonding harer wateren — naar den kant van de Italianen toe. Te Lyon heerscht en overheerscht de lijn, maar een magere, puntige, peuterige en drooge. Het is zeker, — we spreken hier niet van de kunstenaars der XVII^de^ eeuw, dat vanaf den graveur Boissieu tot Meissonier, die wellicht minder dan algemeen wordt geloofd, aan Terborch en Metsu verplicht is, en gaande langs Orsel, Chenavard, Claudius Jacquand en de beide Flandrins, de

A. STENGELIN: BADENDE KOEIEN.

(Nieuw Museum te Genève).



Lyoneesche school gevoeliger is geweest voor de arabesk der lijn dan voor die der kleuren. Men zal hier tegen ons invoeren de namen van Vollon, Bellet du Poisat, de Seignemartin, maar dit zijn uitzonderingen of zou, wat Parijs aangaat, Puvis de Chavannes ook niet met de school van Lyon in betrekking kunnen worden gebracht?

Stengelin dankt, tot op zekere hoogte, aan zijn opvoeding en zijn Lyoneesche connecties, zijn bekommerd zijn om de uiterste zorgvuldigheid en de waarheidlievendheid zijner opmerkingsgave. Zijn zoeken naar 't spel van 't licht, zijn juist begrip van het chiaroscuro, dankt hij echter nog meer aan zijn studie der oude Nederlanders, aan Ruysdael, van Goyen, Terborch, van de Velde, van wie hij werken in het Museum zijner geboortestad vond en die hem verhinderd hebben om een deugd tot overdrijving en bijgevolg tot het ontaarden in gebreken op te voeren, gebreken, die maar al te zeer eigen zijn aan de schilders uit de school van Lyon

Zijn atavisme als Zwitser, uit Duitsch, veeleer dan uit Italiaansch Zwitserland, verklaren het feit dat Stengelin zich eer tot de Noordelijke streken aangetrokken gevoeld heeft, die door een ras van gelijken oorsprong worden bewoond, waar de kleur oppermachtig heerscht, waar de omtrekken der dingen door min of meer dichte dampen werden afgerond en het moest hem noodzakelijker wijze tegenstaan om naar de wijze der Lombardische en Romaansche schilders, gesimplifieerde en vaak drooge vormen en onbewegelijke en gelijk verdeelde klaarten te stellen, in de plaats van de trillende lucht en de stralende zon.

Het werk van een meester werkt min of meer op ons zelf in, al naarmate zijn begrip en zijn temperament met het onze overeenkomt. De scheppingen zijner gedachte worden min of meer door onze gedachte weerkaatst. De affiniteiten van Stengelin, als natuurlijk gevolg van zijn aard en zijn ras, gingen als bij instinkt uit naar die Hollandsche meesters en verklaren op geheel natuurlijke wijs, zijn geestdrift voor Ruysdael, Hobbema en vooral voor Rembrandt. Toen hij dan ook te Parijs in den Louvre de meesterwerken van dezen toovenaar zag, was 't voor hem als een nooit gekende vreugde de verwezenlijking van zijn mooiste droomen.

Onmiddellijk besloot hij om zich te vestigen in dat Parijs, waar hij Rembrandt op zijn gemak kon bewonderen en hij huurde een atelier in de Passage des Beaux-Arts, onderaan de Butte Montmartre. Hij was daar overigens maar zelden, aangezien hij zijn meesten tijd doorbracht in de groote Fransche Nationaal-Galery, om den toovermeester van de kleur zijn hulde te bewijzen, of om naar licht effekten te zoeken op de Seine kaden, of in de nauwe straten der oude wijk. Maar dat alles bracht hem met zijn eigen werk niet vooruit en na verloop van vijf jaar, waarvan hij maar een heel klein

gedeelte onder zijn eigen dak doorbracht, zei hij de huur van zijn atelier dan ook op, zonder hoop om ooit naar Parijs terug te keeren.

Al eenmaal, met Fleury Chenu, en twee keer met Némorin Cabane, had hij drie uitstapjes naar Holland gemaakt. Hij ging er nog eenmaal alleen naar toe, maar ditmaal pakte het land hem zoo volkomen, dat hij besloot om er te blijven voor goed. In ieder geval kwam hij er elk jaar maanden lang terug, vooral in het strenge seizoen. Uit dien tijd vooral dagteekent die reeks welsprekende werken, die van Stengelin een op zich zelf staand kunstenaar hebben gemaakt, die recht heeft op onze ernstigste aandacht.

Datgene wat men vooral in een landschap, in een zeestuk zoeken moet, is, zooals voor een halve eeuw een thans vergeten kritikus Peisse heeft gezegd, niet : « La beauté des lignes, la magnificence des effets, la richesse décorative de la scène, c'est l'expression forte et concentrée du caractère fondamental et, si l'on peut dire, des qualités spécifiques d'une localité déterminée ». Dit resultaat nu werd door Stengelin altijd bereikt. Het heele leven der natuur dat omhoog nevelt uit de golven, uit de polders van Hollands lage landen, dat uit de luchten boven haar trilt, heeft hij tastbaar weergegeven.

Door het eenvoudig-natuurlijke en ware van zijn werk, vertoont het een karakter en een dichterlijk sentiment van zeldzame innigheid, gepaard aan een diep gevoel voor harmonie. Rembrandt, zijn god, Velasquez de meest schilder van alle schilders ; het meerendeel der schilders, die hij 't meest bewonderde, waarheen zijn voorliefde uitging : van Goyen, van de Velde, van der Meer, en in onze dagen Corot, zijn zij ooit iets anders geweest dan harmonisten ?

Die handeling in zijn stukken, die overigens zelden anders dan land- en zeeschappen zijn, is gewoonlijk in het werk van Stengelin van ondergeschikt en zonder groot dramatisch belang. Maar toch boezemen de figuurtjes, als stoffage op zijn stranden ons gewoonlijk belang in om de waarheid hunner waarname en den eenvoud van hun houding.

De altijd in haar eenvoud zoo juiste en karakteristieke teekening verhoogt er nog de aantrekkelijkheid van. Ze zijn altijd precies op de juiste plaats aangebracht en zouden onmogelijk weggelaten kunnen worden. Zooals Fromentin, op wien we, zoodra er van Holland sprake is, altijd weer terug moeten komen, zoo terecht heeft gezegd, die wandelaartjes heen en weer drentelend op het Scheveningsche strand, die visschers en visschersvrouwtjes vormen in het werk van Stengelin « des tâches douces et vives, toujours piquantes ».

Zijn stranden, — zijn zeegezichten hebben oppervlakkig gezien allemaal een zekeren familietrek. Maar wat voor kwaad steekt daarin ? Hebben zijn modellen, van de Velde, van Goyen, ooits iets anders gedaan dan altijd

weer op nieuw dezelfde motieven herhalen? Stengelin schijnt lang over het aforisme van den ouden Georges Michel te hebben gepeinsd, wiens energieke studies van Montmartre genoeg gekend zijn : « Celui qui ne peut peindre



A. STENGELIN : Maansopgang in Holland.
(Museum te Lyon).

pendant toute sa vie sur quatre lieux d'espace, n'est qu'un maladroit qui cherche la mandragore et ne trouvera jamais que le vide. »

En zooals Stengelin 't zelf heeft uitgedrukt : « La tristesse si expressive des aspects d'hiver dans les terres néerlandaises m'empoigne ». En die « aspects », geeft hij ze niet met de diepste en innigste aandoening weer, zoo innig en zoo diep dat hij u dwingt ze te deelen? De poezie van dien lagen, golvenden grond, met hier en daar een paar donkerder vlekken van een paar magere berken met kromme takken, waarvan de zilveren blaadjes ritselen in den Noordewind — de bekoring van die eindelooze vlakke weiden, met groen en ziltig gras bedekt, waar de groote kudden ossen en bruin gevlekte koeien grazen, — wie heeft ze beter dan hij gevoeld?

Dikwijls zijn zijn doeken, voor de helft, zoo niet voor twee derden, met de lucht gevuld, die er overigens altijd de voornaamste rol in speelt en den sleutel biedt tot het heele werk. Stengelin voelt al de weelde van dien Noorderhemel, waarvan het blauw onder regenzware wolken wegschuilt, waar de luchte nevel om een spitse klokketoren of een windmolen vervloeit



A. STENGELIN : Nachteffect.
(Stededelijk Museum, Amsterdam).

of om een pas geteerde bark of visscherssloep en hij begrijpt de zachtheid van die hemelen, die zich in een slaperig, stilstaand grachtje weerkaatsen.

Hij haalt verrassende effekten uit die nachten op de Noordzee, bijna even stralend als zekere dagen op het eind van den herfst, als de hemel, half verhuld in den glans van de maan, al het omringende in een zacht versmolten schijnsel baadt. Zijn schilderijen in dit genre zijn exquis, een er van laat vooral een diepen indruk na. Van uit de omringende kleine, zwevende wolkjes stijgt de volle schijf van de maan omboog. Achter de lucht strekt zich uit een lage vlakte, aan den einder door vaag aangeduide struiken

A. STENGELIN : HERFSTAVOND.



begrensd. In het veen op den voorgrond staat een boerenhoefje met een hoog, schuin dak. Een dun rookpijltje filtert uit de schouw en een klein verlicht venstertje doet zien dat 't huisje bewoond is; tusschen dat hutje en den horizon hangt een lichte schijn boven de boorden van een vijver en een paar stilstaande plassen. Het is onmogelijk om dit doek, dat trouwens maar van zeer bescheiden afmetingen is, ooit te vergeten.

Een laag strand, een paar sloepen voor anker of bezig met 't lossen van visch, een berm van een vaart, waar traagjes aan een paar schuiten voorbij trekken, een sloep in volle zee, een groep boomen tegen een ondergaande zon; met deze, altijd aan elkaar gelijkende motiven, produceert hij de allerаantrekkelijkste kunst. Een paar wolken in de lucht, hierop moeten we telkens terugkomen, volstaan voor hem om 't effekt zijner doeken tot in het oneindige te wijzigen, tot temperen of ophalen van de kleur. Hij houdt op bewonderenswaardige wijze die voor 't oog bijna onmerkbare veranderingen vast, die in de natuur zoo teeder zijn en zoo verscheiden. En met welk een treffende juistheid vertolkt hij 't altijd durend wisselspel tusschen de lucht en het water, het water en de lucht. Die luchten van hem in hun stralenden glans, 't zij ze grijs of gewoon monochroom zijn, blijven niettemin in hun onderlinge waarde bepaling altijd uiterst teeder en delikaat. Stengelin geeft ook altijd op zeldzaam gelukkige wijze, de licht-atmosfeer om een boerenhoeve weer. 't Zij de lucht heencirkelt tusschen de boomen of onder de golven, 't blijft altijd weer een atmosfeer, die men inademen kan.

Stengelin is geen padzoeker van nieuwe wegen. Hij heeft nimmer gevonden een onbekende manier, om aan zijn gedachten en gevoel uitdrukking te geven, maar altijd aandachtig en gemakkelijk ontroerd, geeft hij enkel wat hij gezien heeft op zijn eigen franke en naiëve wijs.

Zijn techniek behoort tot de allereenvoudigste. Eer hij het palet ter hand neemt, schetst hij zijn compositie met de pen op het doek. Over deze, met vaste hand omgetrokken teekening, schikt hij met zorg de groote plans voor zijn schilderij, zijn eenvoudige toets blijft altijd vol uitdrukking, ferm en kranig waar 't noodig is, licht en luchtig waar 't past. Die voorbereidselen, *dessous*, zijn in den regel reeds voltooide werken, omdat ze geheel de gedachte van den kunstenaar weergeven. We herinneren er ons een, een heel eigenaardige *Vischafslag te Katwijk*, die met behulp van dit procédé is gemaakt, met enkele tinten van vlak aangebrachte tonen.

Op dezelfde manier, die hij van de Hollandsche meesters heeft afgekeken, heeft hij dat andere ferme en kloeke doek geschilderd, dat te vinden is in het Mesdagmuseum in den Haag. Het stelt een *Drentsche pachthoeve* voor, onder hooge boomen, met een kudde schapen op het eerste plan.

Die teekeningen leggen een sprekend getuigenis af voor Stengelin's

vaardigheid in 't hanteeren van potlood en krijt, om met simpel zwart en wit inderdaad wélvoltooid werk te krijgen, dat alles uitdrukt wat hij te zeggen heeft. Het wil ons voorkomen dat hij er een aanmoediging in had moeten



A. STENGELIN : Buiig weer. (Museum, Dordrecht).

vinden om zich eens aan het etsen te wagen, een procédé dat aangewezen scheen voor 't weergeven van 't land van Rembrandt. Wij weten niet waarom Stengelin, uit wien ongetwijfeld een subtiel etser kon gegroeid zijn, het nooit met de naald heeft geprobeerd. Bij gebreke van de koper- heeft hij een zeer gelukkig gebruik weten te maken van de steenplaat en een tal van oorspronkelijke en karakteristieke steendrukken gemaakt.

Alle onderscheiden zich door den gelukkigsten eenvoud, die enkel de hoofdpunten aanstipt, waarmee te rekenen valt, en 't zwaartepunt legt op de voornaamste gedeelten. Het zij ons vergund er enkele van te noemen; de zacht en rustig impressioneerende boorden van Maas en Schelde, met hun licht gezeilde booten, de wijde waterplassen bij den Leidschendam, de boomen bij Zweloo (deze laatste eenigszins strenger van sentiment). De *Windmolens* van Beilen, van Alkmaar, waarin de luchten even treffend juist als sommair zijn aangeduid. Dan zijn vlakke gronden en zandige vlakten van de provincie Drenthe, met het geaccidenteerde terrein, met den mageren plantengroei die zoo wél de doodsche verlatenheid van de streek weergeven.

A. STENGELIN: ONTSCHEPING OP HET STRAND.

(Museum van Pau).



Andere steendrukken toonen ons de mooie rood en wit gevlekte koeien, waarvan de voormoeders al voor Paulus Potter hebben geposeerd, weidend, grazend of herkauwend in 't veld. Andere stellen de boeren en varensgasten voor, die we ook op zijn schilderstukken gezien hebben.

Sedert meer dan dertig jaar, vanaf 1876, neemt Stengelin deel aan de Parijsche Salons. Allereerst figureerde hij op de tentoonstellingen van de *Société des Artistes Français,* vervolgens die van de *Société Nationale des Beaux-Arts,* waarvan hij *membre associé* was. Een eigen tentoonstelling, van een deel van zijn werk, voor eenige jaren in de galerij Georges Petit gehouden, heeft zijn naam meer bekend gemaakt onder het wereldsch publiek.

We zouden een kort overzicht willen geven van Stengelins voornaamste producties, zooals die in de musea en privaat-collecties van Frankrijk, Holland, Zwitserland, enz. zijn verspreid, maar we zien er geen kans toe. Noemen we echter in Frankrijk in het Luxembourg, dat Louvre van de levende kunstenaars: een *Zonsondergang op de Noordzee,* waar dicht bij het door lange, trage rollers omspoelde strand, vischerssmakken met bruine kielen, met half gereefde zeilen, het gunstig oogenblik liggen af te wachten voor het lossen en afslaan van de visch, die ze uit zee hebben aangebracht. Achter die vaartuigjes, met de masten krakend onder de stijl gespannen takelage, ontwikkelt zich een heldere lucht, waarvan het blauw onder lichtende wolken is verborgen.

De provinciale verzamelingen zijn even goed bedeeld. Het Museum te Lyon bezit niet minder dan drie doeken van Stengelin : Een *Opgaande Maan,* die de oevers van een droomerig kanaal verlicht, met op den rechteroever een molen. Verder *Na den Regen* en *Voor het Onweer.* In het Museum te Marseille een *Herftzonnnestraal,* met de half ontbladerde boomen, uitlossend tegen de doorschijnende lucht. In het Museum te Grenoble een *Boschkant,* waar in de schaduw van boomen een rietgedakt huisje staat, daarachter een zon, die op 't punt staat om achter den einder weg te zinken. Het Museum te Aix bezit een beboomde vlakte met mager afgeknotte boompjes, met door den wind verknoeste takken. Het Museum te Carpentras, een *Aankomst van den kotter,* met nog uitgespannen zeilen, die door de vrouwen op het strand met groote plassen, waarin zich de wolken weerspiegelen, wordt opgewacht. In het Museum te Pau een *Vischafslag,* nog belangrijker dan de vorige. In het Museum te Nantes een *Noordzee,* eenigszins verwant aan de voornoemde doeken, waarop de schuiten uitlossen tegen de wolken op den achtergrond. Het Museum te Angers, is in het bezit van een *Strand te Katwijk,* met kustkotters op den voorgrond, die hun logge zeilen hijschen en gereed staan om zee te kiezen. Het Museum te Avignon toont ons de *Maas bij Dordt.* Het Museum te Nimes de *Hollandsche Duinen.* Het Museum te St Etienne de



A. STENGELIN : Ondergaande zon op de Noordzee.
(Musée du Luxembourg, Parijs).

Oevers van de Maas. De Musea van Montpellier, van Carcassonne, van Versailles, Nice, Digne, zijn mede in 't bezit van stukken van Stengelin.

In zijn aangenomen vaderland vinden we in het Museum te Dordt twee der karakteristiekste doeken van den kunstenaar : *Gezicht op het Kaagermeer* met zachtjes kabbelend water, met de lage oevers door een windmolen in een paar nederige hutjes gestoffeerd en wolken wegjagend vóor den storm. Vervolgens een gezicht in de omstreken van Warmond, waarvan het motief herinnert aan die waarvan Jongkindt zooveel heeft gehouden, met het water lichtjes klotsend tegen den vlakken oever, die den onvermijdelijken windmolen der Hollandsche vlakten draagt. Dit laatste werk is een penteekening op doek, met bister en wit gehoogd, even verdienstelijke als die uit het Museum Mesdag in den Haag.

In het Suasso-Museum te Amsterdam, vinden we van Stengelin twee



A. STENGELIN: AVOND OP DE NOORDZEE.

Nacht-effekten, waarvan een voorstudie voor een der drie stukken in het Museum te Lyon en het andere een voorstelling van een herder, die zijn schapen weidt langs den rand van een maanverlichten plas. In Zwitserland is het nieuwe Museum te Genève door de gulheid van een smaakvol kunstkenner, onlangs verrijkt met een doek, *Badende Koeien*, dat niet lang geleden in het Salon van de Société Nationale des Beaux-Arts tentoon gesteld is geweest.

Stengelin is nu 58 jaar. Met den machtigen kop, het prachtig gewelfde voorhoofd, den rechten, fijnen, regelmatigen neus, de zachte, onderzoekende oogen, den langen, zijïgen baard, vroeger donker kastanje bruin, thans doormengd met enkele witte draden, groot, kranig, krachtig, zóo is hij, en zoo komt hij ons voor op het portret van zijn landgenoot J. Martin in het Museum te Lyon. Hij lijkt daarop een beetje op een edele Venetiaan, die van een stuk van Titiaan of Veronese is weggeloopen.

Wanneer Stengelin de nevelgronden van Holland verlaat, is 't om eenigen tijd te gaan doorbrengen bij de zijnen op een landgoed, even buiten Lyon, dat hij samen met zijn broer bezit te Ecully. Het huis, op den top van een heuvel gebouwd, van waar men op heldere dagen den Mont-Blanc en de sneeuwige toppen der Alpen zien kan, is omgeven door een eiken park. Op dit familie-domein heeft Stengelin vele doeken van kunstbroeders vereenigd, die zijn trots en vreugde uitmaken, want in tegenstelling van velen, stelt hij grooten prijs op het werk van andere schilders.

Men zou zich vergissen door te denken dat hij daar dan rust neemt in den schoot van zijn gezin. Hij rust nooit en in het groote atelier, dat hij er voor zich heeft laten bouwen, werkt hij onophoudelijk door. Dikwijls gaat hij voor een paar dagen weg van Ecully naar een boerenhofplaats te St Paul de Varax. Nog onlangs schreef hij daarover aan mij : « Il y a d'admirables chênes, d'admirables bouleaux, des troupeaux de vaches heureusement notées de colorations variées, des étangs qui brillent à travers les arbres. En automne les soleils brumeux y sont très fréquents, avec des effets de lumière poétiques et des clairs de lune magiques. Ça rappelle la Hollande ! » « Dat doet mij aan Holland denken ». Wat meer had hij kunnen zeggen ? Hij is zoozeer één geworden met het vaderland van Rembrandt, dat hij tot het zijne gekozen heeft, dat in zijn oog niets er tegen opweegt. Hij heeft geen behoefte om nieuwe bronnen van inspiratie te gaan zoeken in een ander land, in plaats dat zijn emotie zou vervliegen, wordt ze door het aanhoudend zien van dezelfde dingen, van dezelfde streken enkel versterkt.

Hoe zouden we deze bladen beter kunnen eindigen, dan door 't woord te geven aan den meester zelf, hoe zouden we beter uitdrukking kunnen

geven aan zijn eigen genot in zijn eigen werk? « Un de mes grands bonheurs, schreef hij mij onlangs toen een korte ongesteldheid hem dwong om zijn penseel een paar dagen te laten rusten : est l'étude profonde et émue de la nature, vous jugez quelle privation pour moi d'interrompre mes études et de ne pouvoir, comme disait Corot, chanter les bois avec les petits oiseaux ! »

Hooren we daarin niet den heelen kunstenaar?

PAUL LAFOND.





NOG OVER DE SFORZA-TRIPTIEK



In het December-nummer 1908 van dit tijdschrift plaatste ik een artikel over het kleine drieluik in het Museum te Brussel, de zoogenaamde Sforza-triptiek, waarin ik mij aansloot bij het algemeen gevoelen als zou dit werk uitgevoerd zijn voor Francesco Sforza, hertog van Milano. Ik moet bekennen, dat ik zulks niet zonder aarzeling heb gedaan : zoover ik weet, vertoont geen enkel van de schilderijen, besteld door Francesco Sforza in de jaren dat hij de hertogelijke waardigheid bekleedde, het wapen dat op de triptiek is aangebracht en hetwelk zonder twijfel dat van de familie Sforza is. Evenzoo vertoont het meerendeel der talrijke handschriften berustende in de Bibliothèque Nationale te Parijs en voortkomende van Francesco Sforza en van zijn zoon, een gevierendeeld schild, waarvan vakken 1 en 4 op gouden veld een zwarten adelaar en 2 en 3 op zilveren veld een azuren slang dragen (¹). Hetzelfde wapen versiert de handschriften uit het bezit van Filippo Maria Visconti, wiens eenige dochter de gemalin was van Francesco Sforza, zijn opvolger, zij het ook meer door kracht van geweld dan bij kracht van recht. Deze verbintenis met het geslacht der vroegere hertogen was de eenige wettelijke grond waarop Francesco Sforza zijn macht steunde : het is dan ook geen wonder dat hij in zijn wapen de gekroonde slang met het oprijzend kind der Visconti's opnam (²). Zijn opvolgers deden hem hierin na, en de slang der Visconti's ziet men heden nog op de monumenten door de Milaneesche Sforza's opgericht.

Dit alles hadde mijn vertrouwen in het nochtans eensluitend gevoelen der nieuwere auteurs nog twijfelachtiger moeten maken dan het reeds was en mij doen volharden in het opzoeken van een hypothese, die niet dezelfde bezwaren medebracht.

(¹) Vgl. Delisle. *Le Cabinet des Manuscrits*, I, 132. — Zoo ook het zegel van den hertog, (vgl. d'Arcq, *Collection des Sceaux*, Paris, 1863).

(²) Soms voegde hij daaraan toe het helmstuk met den draak met menschenhoofd, een ring houdende, welk helmstuk eigen was aan het geslacht Sforza, als blijkt uit een teekening in de Staatsarchieven te Milano, weergegeven door L. Beltrami, *Guida storica del Castello di Milano*, blz. 44.

Zulk een hypothese bestaat er echter ; zij werd mij medegedeeld door mijn vriend Dr. A. Warburg, wiens merkwaardigen arbeid ik reeds meer dan eens gelegenheid vond hier te vermelden. De schenker van het stuk zou niet Francesco Sforza zijn, maar diens broeder Alessandro (1409-1473), heer van Pesaro sedert 1445.

Deze tak der familie had inderdaad het wapen der Sforza's bewaard, als blijkt uit een medalie van 1475 met de beeltenis van Costanzo Sforza, zoon van Francesco. De keerzijde van deze medalie vertoont een ruiter dragende het karakteristieke wapenschild met het helmstuk dat zich op de triptiek in het Brusselsch Museum bevindt ([1]).

Alessandro had in eersten echt, in 1444, Costanza di Pier Gentile Varano gehuwd, bij wie hij twee kinderen had : een dochter, Battista, geboren in 1446, die in 1460 gemalin werd van den beroemden Frederico d'Urbino, en een zoon, Costanzo, geboren den 5n Juli 1447 ([2]). Deze nu zou op het drieluik afgebeeld zijn. Zooals ik in mijn vorig artikel opmerkte kan hij niet ouder zijn dan vijftien jaar ; bijgevolg zou, naar deze nieuwe veronderstelling, het schilderij ten allerlaatste in het begin van 1462 ontstaan zijn. Door deze dateering vervalt opnieuw de toeschrijving van het stuk aan Zanetto Bugatto die toen juist in het Noorden verbleef. Maar, indien er spraak is van de familie van Alessandro, en niet van Francesco Sforza, is er geen reden meer om aan Bugatto te denken, daar deze schilder aan het hof te Milano en niet aan dat te Pesaro was. Bovendien kan men het schilderij niet meer in verband brengen met datgene, vermeld in de dokumenten en door Bugatto vervaardigd voor den Franschen koning Lodewijk XI, vermits dit stuk den hertog en zijn zoon voorstelde.

Van 1454 tot ongeveer 1464 stond Alessandro Sforza in dienst van het huis van Aragon, hetwelk hij bijstond in den strijd tegen het huis van Anjou en welks macht hij in het koninkrijk Napels door zijn overwinningen hielp bevestigen. Als men nu bedenkt welken sterken invloed de Vlamingen uitoefenden op de Napelsche schilderkunst der xv^e eeuw en de menigvuldige betrekkingen nagaat, die de Spaansche vorsten met Vlaanderen onderhielden, dan is het in geenen deele te verwonderen, dat Alessandro Sforza met een Vlaamschen schilder in verbinding werd gebracht en dezen de familie-triptiek heeft besteld. Bestaat er een overtuigend, iconographisch bewijs voor de identiteit der figuren ? Ongelukkiglijk niet ! Er bestaat een medalie van Alessandro Sforza, vervaardigd na zijn dood in 1475 door de zorgen van zijn

([1]) Vgl. Friedländer. *Italienische Schaumünzen der Renaissance* (in *Jahrb. d. Kgl. preuss. Kunstsamml.*, II, pl. XXI). Deze medalie, een werk van Enzola, is een repliek, met veranderde keerzijde, van de medalie van 1474. De voorzijde werd niet gewijzigd.

([2]) Vgl. Litta. *Famiglie celebri d'Italia.* — Costanzo was de eenige wettige zoon van Alessandro.

zoon ; maar zij stelt den afgestorvene in profiel voor, zoodat een afdoende vergelijking met het van voren geziene portret in het drieluik niet mogelijk is. De oppervlakkige gelijkenis met Francesco Sforza, waarop ik in mijn vorig artikel geduid heb, kan evengoed een algemeene familietrek zijn. De eerste uitgave van de medalie van Costanzo Sforza dagteekent van 1574 ; de voorgestelde is 27 jaar oud : de gelijkenis met den jongen man op het schilderij is niet in het oog loopend, maar vreemd zijn zij niet aan elkander en de veranderingen, die het uiterlijke van een mensch van 14 tot 27 jaar ondergaat, kunnen zoo ingrijpend zijn, dat men in dit opzicht geen definitief oordeel kan vellen.



ENZOLA : Medaille van Costanzo Sforza (1475).

Wat de vrouw betreft, die in de triptiek is voorgesteld, het kan onmogelijk de tweede gemalin van Alessandro, Sveva di Montefeltro, zijn : deze huwde Sforza in 1448, maar na eenige jaren samenleven, brak er geweldige oneenigheid tusschen beide uit, en ging zij zich, in 1460, in een Klarissenklooster verschuilen. Nadat zij onder den naam van Serafina in de orders getreden was, geraakte zij bekend voor haar godsvrucht en werd na haar dood (1478) het voorwerp van een bijzondere vereering. In de XVIIIe eeuw werd zij heilig verklaard [1]. Een schilderij in het Ateneo te Pesaro [2], waarop zij van terzijde gezien is voor-



ENZOLA : Medaille van Costanzo Sforza.
Keerzijde met ruiter, dragende het wapenschild en het helmstuk.

[1] Zie de *Acta Sanctorum* op 8 September.

[2] Weergegeven in G. Vacca, *Pesaro* (*Italia artistica*). Bergamo, 1909.

gesteld, biedt geen de minste gelijkenis met de vrouw op de triptiek. Deze zou dus de eerste vrouw van Alessandro zijn, Costanza Varano, een door de humanisten van haar tijd geroemde geleerde, zeer bemind door haar gemaal, naar het schijnt, en in 't kraambed gestorven toen zij 21 jaar oud was (1447) [1]. Van haar is, zoover ik weet, geen portret tot ons gekomen. Het profiel biedt zekere gelijkenis aan met dat van haar dochter Battista, ons welbekend, vooral door het schoone portret van Piero della Francesca in de Uffizi te Florence.

Van iconographisch standpunt uit is dus de hypothese van Warburg niet te bewijzen. De vraag is wellicht slechts dan op te lossen als men erin gelukt te bepalen om welke redenen de verschillende heiligenfiguren op de triptiek zijn aangebracht : er zijn er niet minder dan zeven (behalve degenen, die onmiddellijk met de afgebeelde onderwerpen in verband staan) : Sint Franciscus en Sint Bavo op het rechter-, de H. Johannes, de H. Katharina en Sinte Barbara op het linkerluik, de H. Jeroom en Sint Joris op de keerzijden. Ongelukkiglijk heb ik niet alle elementen te mijner beschikking die noodig zijn voor de ontwarring van het raadsel en waarschijnlijk niet dan ter plaatse volledig ontcijferd kunnen worden. Ik zal mij dus met eenige aanmerkingen vergenoegen.

In de allereerste plaats zou men tusschen de heiligen de patroons der schenkers zoeken. Om deze reden zelfs vond de hypothese, volgens welke het stuk voor Francesco Sforza, wiens patroon, Sint Franciscus, op een der luiken is voorgesteld, vervaardigd zou zijn, zoo licht geloof. Van den anderen kant doet geen enkele der heiligen aan de vóórnamen der schenkers denken, indien deze Alessandro Sforza en zijn zoon Costanzo mochten zijn. Maar vaste regel is het niet, dat de schenkers door hun heilige patroons worden bijgestaan en, is dit wel het geval, dan blijkt zulks dikwijls uit de houding van den heilige ; nu bevinden zich de heiligen niet op hetzelfde gedeelte van de triptiek waar de begiftigers voorgesteld zijn. In het voordeel van de veronderstelling, die den heer van Pesaro als den begiftiger van het drieluik beschouwt, moet ik aanvoeren, dat Alessandro Sforza in zijn stad een *Franciscanenklooster* had gesticht onder aanroeping van den *H. Jeroom* [2], voor welken heilige zijn eerste vrouw een bijzondere vereering had; ook vindt men in de schilderijen, gedurende zijn regeering vervaardigd, zeer dikwijls Sint Franciscus en den H. Jeroom. Er is niet veel op te maken uit de aanwezigheid van den H. Johannes, Sinte Barbara en de H. Katharina, omdat hun

(1) Over Costanza Varano, zie de studie van Feliciangeli (*Giornale storico della Letteratura italiana*, XXIII, 1 ; 1894).

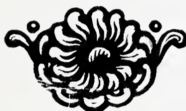
(2) Vgl. Vespasiano da Bisticci : *Vite di Uomini illustri del secolo XV*. — Onbekend is mij het werk van Olivieri : *Memorie d'Alessandro Sforza*, Pesaro, 1785.

menigvuldige deugden worden toegeschreven. Merkwaardiger is de verschijning van Sint Bavo, een Gentschen, in Italië onbekenden heilige.

De herkomst van het stuk levert geen andere dan vage aanduidingen op : maar het feit, dat het eerst prijkte in een partikuliere verzameling te Bologna geeft aan de veronderstelling kracht, dat het van Pesaro komt ; beide steden hebben deelgemaakt van de Kerkelijke Staten.

Wat er van zij, men kan de eene of de andere veronderstelling aannemen [1], voor wat de vraag betreft, waarmede wij ons bezig hebben gehouden, is het resultaat hetzelfde : de schilder van de triptiek is niet Zanetto Bugatto en kan het ook niet zijn.

JACQUES MESNIL.



(1) Een derde hypothese kon opgesteld worden : Francesco Sforza had nog andere broeders, van welke één enkele, Bosio, graaf van Sta Fiora (1411-1476), hier ter spraak kan komen ; in 1439 huwde hij Cecilia Aldobrandeschi. Zijn zoon en opvolger droeg den naam van Guido. Verder ontbreekt mij evenwel elke aanduiding.



OVER ARCHITEKTUUR

(Slot).



Nu zien wij, uit de verwarring van denkbeelden en inzichten van dezen tijd, in 't algemeen toch deze groote bedoeling naar voren komen: een trachten, om regeling te brengen in de zoo ingewikkelde maatschappelijke verhoudingen; deze te vereenvoudigen en daaraan een zooveel mogelijk praktischen vorm te geven.

En wanneer de bouwkunst is de stoffelijke uiting der altijd doorgaande ontwikkeling van den geest, dan moet ook in háár die bedoeling zichtbaar zijn. En dat is ook inderdaad het geval. Het karakter der moderne kunstbeweging, zooals die in de laatste 10 jaren der vorige eeuw is begonnen, het allereest aan meubelen en binnenarchitectuur, en spoedig daarop aan kleine landhuizen, is dat van grooten eenvoud; van praktisch bedoelen, in één woord, van zakelijkheid. En die bedoeling zien wij overal naar voren komen; hoewel haar formeele uiting verschillend is, al naar de mate van aanleg en temperament van haar ontwerper. Naast en boven de verschillende stroomingen begint zich één enkele hoofdkaraktertrek uit te spreken, één algemeene eigenschap, uitblinkend boven alle nationale verschillen. Deze hoofdtrek der monumentale kunst uit zich voornamelijk in het streven naar doeltreffendheid, constructieve juistheid, eenvoud, klare overzichtelijkheid en grootheid.

Daarmee is wel is waar geen nieuwe stijlvorm bereikt, maar alleen de bedoeling uitgedrukt van in 't algemeen zakelijk te willen zijn.

Nu klinkt dit woord niet zeer kunstvol; maar toch sluit het het kunstvolle niet uit, wanneer dat maar niet met « zaken doen » wordt verward. Wanneer het wezenlijk moderne in de kunst bezonnenheid is, dan beteekent dat voor de architektuur niet anders dan wél overwogen zakelijkheid, praktisch overleg. Want hare beoefenaars zijn thans meer dan óóit genoodzaakt, dit te behartigen; omdat de eischen te dien aanzien gesteld, véél zwaarder zijn dan óóit te voren. Maar sluit nu een zakelijk overleg het kunstvolle uit? Is het waar dat de kunst eerst met het ornament begint? Is het kunstvol om niet praktisch te zijn en niet zakelijk te overwegen? Of is zake-

lijkheid ten slotte een dekmantel voor gebrek aan fantaisie, een gemis waaraan tegenwoordig nauwelijks meer valt te twijfelen.

Integendeel is waar, want de natuur zelve geeft ons daarvan het voorbeeld in ál haar levende schepselen, welke dóelmatig zijn bewerktuigd.



H. P. BERLAGE : Glaswerk.

« Das Schöne » zegt Kant « soll die Form der Zweckmässigkeit insofern haben, als die Zweckmässigkeit an dem Gegenstande ohne Vorstellung eines Zwecks wahrgenommen wird. »

De doelmatigheid moet dus als van zelfsprekend worden voorop gesteld; maar dan is het aan den kunstenaar, om het voorwerp een zoodanigen vorm te geven, dat de bedoeling dezer doelmatigheid niet zichtbaar is; hij moet het nutsvoorwerp tot een kúnstvoorwerp weten op te heffen.

En ook Scheffler zegt in zijn opstel « Konventionen der Kunst » Was die Nutzkünstler Zweckgedanken nennen, ist im Grunde, Kansalitätsidee, also Gottidee, und die eifrigen Versuche, Wohnhaus und Geschäftsgebaüde vernünftig zu konstruieren, sind auf Unterströmungen zurück zu führen, die von religiöser Sehnsucht bewegt werden ».

Scheffler ziet dus in deze zuiver praktische bedoeling, ook den geest van het al, den geest welke de geheele natuur doordringt, den geest Gods.

Is dit streven nu echter een bij uitstek aan den nieuwen tijd behoorend kenmerk? Is slechts deze bij het samenstellen van geheel en onderdeelen, op een zakelijke beperking bedacht; en is alleen in dezen tijd de versiering het resultaat van een lang en, grondig overleg, kortom van zakelijkheid?

Volstrekt niet; want juist die opvatting is de eigenschap geweest van álle

groote tijden; van álle groote kunst in 't algemeen, en meer in 't bizonder van die der Grieken en Middeleeuwers.

De tweede ontwikkelingsperiode van iederen stijl, die van het bereiken, is volgens haar natuurlijken gang, het resultaat van het uiterste overleg; dat van láng en móeizaam werken; en dat niet alleen wat de nutsvraag betreft (wat voor een bouwwerk min of meer van zelf spreekt), maar vóór alles ook wat de kunstvraag betreft. Juist dáárin munten de Grieksche en de Middeleeuwsche kunsten uit, als gevolg van haar beider architekturale hoogstwaardigheid.

Reeds de Dorische constructie geeft geen raadselen meer ter ontcijfering, wat ook Voltaire zoo sprekend in de volgende dichtregelen vertolkt :

« Simple en était la noble architecture
Chaque ornement en sa place arrêté
Y semblait mis par la nécessité.
L'art s'y cachait sous l'air de la nature,
L'œil satisfait embrassait sa structure,
Jamais surpris et toujours enchanté.

En de kunst der middeleeuwen laat zich met de volgende woorden kenschetsen : « Jeder Gegenstand erhält die Gestalt, welche ihm kraft seiner Konstruktion gebührt. Die Verzierung hat nicht den Character einer zufälligen Verschönerung, sie wächst aus der Struktur heraus. Die Maszstab, nach dem sämtliche Denkmäler entworfen sind, ist immer durch die menschliche Gestalt bestimmt... Die Bildung vom Kleinen zum Grossen geschieht stets durch Multiplikation... Die aüssere Gestaltung geht unbedingt aus der inneren Anordnung hervor... Die Bildwerke und Figurengruppen werden lediglich dazu verwendet, die Anordnung des Ganzen zu erlaütern. »

En nu heeft de nieuw gothische richting van de vorige eeuw, er opniéuw de aandacht op gevestigt, dat de bouwkunst in dién geest moet worden opgevat, alhoewel de kunstvormen der middeleeuwen evenmin moeten worden óvergenomen.

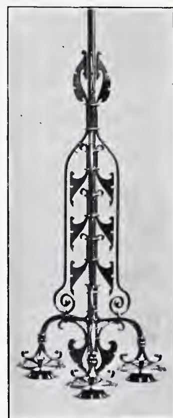
Het groote probleem is dus: een nieuwe kunstvorm te scheppen, volgens eenzelfde zuivere samenstelling; waaruit dus in dien zin eenzelfde geest spreekt; omdat een zekere gelijkvormigheid van rede steeds merkbaar is; omdat ook de natuur steeds dezelfde vragen stelt, maar steeds op andere wijze. En dat groote probleem is « het oplossen van hetzelfde vraagstuk » het scheppen van ruimten waarvan de voorbeelden in de natuur niet zijn te vinden.

De kennis, die wij daarom daartoe noodig hebben, betreft natuurlijk, die der vereischte middelen; n. l. de bouwmaterialen, reden waarom de bouwkunst ook in dien zin is, de stoffelijkste aller kunsten. Deze kennis is, óf van

statischen dus technischen, óf van æsthetischen dus zuiver architektonischen aard. Daarom zijn de bouwstoffen ten allen tijde van grooten invloed geweest op den vorm, zoowel van massa als van ruimte. Het spreekt immers van zelf dat een bouw, welke uit ijzer en glas moet worden opgetrokken, wat de ruimte betreft, d. i. van licht, schaduw, en kleur, en wat de massa betreft d. i. van maat, vorm en evenwicht, gehéél zal verschillen van éénzelfde bouw uit steen en hout. Ingenieur en architekt beiden staan dus voor twéé verschillende opgaven, ofschoon het vraagstuk principieel hetzelfde blijft.



H. P. BERLAGE :
Kroon voor electrisch licht.



H. P. BERLAGE :
Kroon voor electrisch licht.

Het geheele historische verloop duidt aan, hoezeer het materiaal den vorm van den bouw heeft bepaald en dat daar, waar geen keuze mogelijk was, waar men beperkt bleef tot de materialen, welke het land opleverde, de kunstuiting zeer dikwijls een beperkte moest zijn; maar de groote vlucht, die de industrie heeft genomen en de uitbreiding der verkeersmiddelen, hebben het gebruik van nieuw gevondene en buitenlandsche materialen mogelijk gemaakt. De groei der technische wetenschappen opende op dat gebied een gezichtskring, waarvan de stoutste geesten der oudheid nooit hebben gedroomd. En daar de bouwkunst gebonden is aan nutsvragen, moeten ook de bouwstoffen van grooten invloed zijn; niet op den eigenlijken stijl, want deze, als van geestelijken aard, beheerscht de stof, maar wel op den vorm der gebouwen.

Het onderzoek naar de nuttigheid van nieuwe materialen bezorgt den bouwmeester dan ook een geheel bizondere taak. Hij moet zijne bouwwerken samenstellen uit nieuwe, zoowel als uit lang beproefde materialen en vooral uit zoodanige, die in dezen tijd voldoen; hij moet n. l. streven naar het scheppen van ruimten met groote overdekkingen op kleine steunpunten. En deze moderne behoeften vereischen de toepassing van moderne materialen. Hij zal zelfs genoodzaakt zijn tot het gebruik van ijzercement, en dat niet alleen voor overdekking, maar voor samenstelling van zijn geheele gebouw, wanneer het zal blijken aan de nutsvraag te voldoen; hij zal spiegelruiten en

torgamentvloeren moeten gebruiken, principiëel met dezelfde bedoeling, als waarom de ingenieur de straten beasphalteert; kortom, hij zal al die materialen moeten toepassen, welke physika en chemie uitvinden, als zij ten minste beantwoorden aan de nutsvraag. Maar hij moet er voor zorgen, ze zóó aan te wenden, dat hij, evenals de natuur, boven de nutsgedachten uitgaat.

Ik kom even terug op de drie perioden, die van groei, bloei en verval; die van zoeken, vinden en overschrijden; ofwél, zooals wij ze ook kunnen noemen, die van ondoordachtheid, bezonnenheid en willekeur. Het wezenlijke in de moderne kunst is echter de bezonnenheid; de berekening en de overweging, die in de plaats komen van willekeur en toeval; de overtuiging, dat gevoel en verstand geenszins tegengestelden zijn; maar dat de geheele evolutie er op is gericht een volkomen vereeniging tusschen beiden te verkrijgen. Juist de bouwkunst is van de hoogste oudheid af bezig, het gevoel met het verstand te doordringen. En daar hare scheppingen, willen het waarachtige kunstwerken zijn, zoowel verstands- als gevoelsinhoud eischen, is zij de kunst bij uitnemendheid. Maakt echter de bezonnenheid, de zoo heerlijke eigenschap van klaarheid, voor willekeur plaats, en wordt het verstand door het gevoel verdrongen, dan ontstaat er een architektuur, zooals die, welke wij op 't oogenblik zoo moede zijn.

Een paar voorbeelden kunnen volstaan. Toonen de Romaansche gebouwen niet in den beginne die naïeve, letterlijk kinderlijke, en daardoor zoo beminnelijke ondoordachtheid, welke langzamerhand voor de volle bewustheid plaats maakt, terwijl uit latere werken, een algeheele verslapping van overweging, en daardoor een ondergang tot willekeur, spreekt. Zoo ook in het Gothische tijdvak. Ja, is niet ten slotte de Gothiek zelf een overschrijding der Romaansche bezonnenheid, de vergeestelijking daarvan, met het noodzakelijk gevolg van ónklaarheid, in vergelijking met de Romaansche architektuur zelve, zooals dit duidelijk uitkomt bij het overschrijden der evenwichtsvoorwaarden in de toepassing van luchtbogen, en in fioelen eindigende steunbeeren.

En is ook de Renaissance, principieel reeds een eenigszins onklare kunst, door haar overneming van het Romeinsche vormschema, niet langzamerhand tot bezonnenheid geraakt; en heeft zij toen, wel is waar niet haar beminnelijkste, maar toch hare rijpste werken voortgebracht? Maar ten slotte is zij ontaard in de Barokkunst, een kunst van weliswaar geweldige kracht, juist omdat zij willekeurig is, daar zij slechts het gevoel aan het woord liet komen. Nadat dus de kunst der 18e eeuw den ondergrond van bezonnen zakelijkheid geheel had verlaten, was het aan de 19e eeuw voorbehouden, het tijdperk te zijn van zoeken, van ondoordachtheid, welk tijdperk echter door maatschappelijke

omstandigheden eenerzijds, en geestelijke verbizondering anderzijds, zich niet kon behoeden voor gróóte afdwalingen op kunstgebied, waardoor een



H. P. BERLAGE : Salon in huize « Parkwyck », te Amsterdam.

geleidelijke evolutie, zooals vroeger, zooniet ónmogelijk, dan toch werd vertraagd.

Haar ondoordachtheid toonde zich, door haar ter kwader ure ontwikkelde stijlarchitektuur; waarna nu eindelijk de bezonnenheid schijnt weer te keeren. Dit alles doet bij ons het inzicht rijpen, dat wij staan op de grens van een tijd van onontwikkeldheid van zoeken, nastreven en ontwikkelen, in 't kort van ondoordachtheid, en een tijdperk van ontwikkeldheid van vinden en bereiken, in 't kort van bezonnenheid, die een zuivere oplossing van nuts- en kunstvragen mogelijk maakt; die groote eigenschap van alle bloeitijdperken der architektuur.

Het is de kunstvraag welke de formeele schoonheid omvat, en welke moet worden gevonden voor de geheele materie, welke wij tot het scheppen van ruimten tot onze beschikking hebben. Nu heeft de kunstbeweging van den laatsten tijd inderdaad vele pogingen doen zien tot het scheppen van een nieuwen stijl of stijlen, gemeenlijk betiteld met den naam van hun maker. Deze stijlen kenmerkten zich meestal door een grillig karakter, zóó zelfs, dat

er reeds spotnamen voor bestaan. En het ergst is, dat deze grillige afdwalingen, artistieke ondoordachtheden met de geheele moderne beweging worden vereenzelvigd en door kortzichtige conservatieven als wapens tegen de moderne kunst worden gebruikt. Maar het moet ons duidelijk zijn, dat één enkele mensch niet in staat is een stijl te scheppen, omdat zijn geest, hoe geniaal ook, niet die ontwikkeling kan hebben, welke noodig is, om de geheele materie zoowel praktisch, als æsthetisch te beheerschen. Alle kunsttijdperken gaven het beeld te zien van langzame kultuurontwikkeling en gingen zonder sprongen in elkaar over.

Zoo ontstond zelfs de Renaissance, die toch plotseling met een hoogstaande kunst brak; zooals de werken bewijzen, waarbij de Gothische spitsboog naast de antieke kolom voorkomen; zoodat de Capella Pazzi te Florence slechts schijnbaar is het eerste werk in den nieuwen geest. Ook draagt géén stijl den naam van een enkelen kunstenaar; want als wij van een stijl van Iktinos, of van van Steinbach of van Bramante spreken, dan zijn deze slechts verbizonderingen binnen den eenmaal gevestigden stijl; zelfs de Korintische kunst, welke vereenzelvigd wordt met den beeldhouwer Kallimachos, den schepper van het Korintische kapiteel, was in wezen niet meer dan een vervorming van den Jonische. En datzelfde kapiteel, een versierend onderdeel, maar later van groote beteekenis voor de Romeinsche bouwkunst, en de Renaissance, was ook weer samengesteld uit bestaande elementen van vroegere ornamentiek. Want ook de versierings-motieven zijn onderworpen aan de groote wet der ontwikkeling. Gottfried Semper zegt in zijn werk : « Der Stil » : « Ja, die Natur, die grosse Urbildnerin muss ihren eigenen Gesetzen gehorchen; denn sie kann nicht anders, als sich selbst wiedergeben; ihre Urtypen bleiben dieselben, durch alles was ihr Schoss in den Aeonen hervorgebracht ». Zoo kwam ook deze leerling van Hegel tot het inzicht, dat het heelal altijd weer hetzelfde voortbrengt.

Want vermag de mensch zelf wel nieuwe motieven te bedenken? Stamt zijn geest niet uit dien des heelals, en is het dus niet een waan, wanneer hij meent iets wat nog niet is geweest, te kunnen scheppen? Een streven daarnaar zou immers het onherroepelijk gevolg hebben, dat het werk onnatuurlijk zou worden, en daarom bestemd als modegril te verdwijnen.

De natuur zelf is wel steeds met vervorming bezig, maar hare oorspronkelijke typen blijven altijd herkenbaar, hetgeen Semper met de volgende schoone woorden uitdrukt : « So wie die Natur bei ihrer unendlichen Fülle, doch in ihren motiven höchst sparsam ist; wie sich eine stetige Wiederholung in ihren grundformen zeigt; wie aber diesen nach den Bilddungsstufen der Geschöpfe und nach ihren verscheidenen Daseinsbedingungen tausendfach modifiziert, in Teilen verkürzt oder verlängert, in Teilen ausgebildet, in

anderen nur angedeutet erscheinen; wie die Natur ihre Entwicklungsgeschichte hat, innerhalb welcher die alten Motive bei jeder Neugestaltung wieder durchblicken; ebenso liegen auch der Kunst nur wenige Normalformen und Typen unter, die aus urältester Tradition stammend, in Stetem Hervortreten dennoch eine unendliche Mannigfaltigkeit darbieten, und gleich jenen Urtypen ihre Geschichte haben. Nichts ist dabei reine Willkür, sondern alles durch Umstände und Verhältnisse bedungen. »



H. P. BERLAGE : Patroon.

Dus, zooals de natuur hare oertypen vervormt, zoo kunt gij kunstenaars de oorspronkelijke kunstvormen slechts vervormen; want steeds zult gij de oorspronkelijke vormen door de nieuwe heen zien schemeren. En verder; de natuur weet met de eenvoudigste middelen een oneindig aantal kunstwerken te voorschijn te brengen en daarin is niets willekeurig; integendeel, alles is het gevolg der opperste doordachtheid en bezonnenheid.

Deze beide spreuken, zou ik gaarne boven elke kunstenaars-werkplaats geschreven zien, omdat men overal van de natuur, de meesteres der kunst, zoude leeren spaarzaam in de motieven, d. i. zakelijk te zijn.

Een nieuwe periode, als gevolg van de kunstontwikkeling der 19e eeuw eeuw moet komen; want daarop wijst de geheele richting van onzen geest.

De stijlarchitektuur is uitgeput; maar toch hebben hare beste werken het inzicht doen rijpen, dat in de vóórbeelden de groote beginselen van logische samenstelling en zakelijken kunstvorm zijn te vinden en dat vooral de Gothiek daardoor voor ons Westerlingen een voortreffelijke school zal blijven.

Maar vóór alles moet de architekt geheel op de hoogte zijn van de praktische eischen en de technische ontdekkingen en uitvindingen van den tegenwoordigen tijd. Deze maken hem echter niet alleen tot ingenieur; want zij leggen hem als kunstenaar de plicht op, daaruit de waarlijk modernen kunstvorm te voorschijn te roepen, een kunstvorm welke de ontzaglijk uitgebreide materie zal moeten beheerschen.

Het is echter ondenkbaar dat deze nieuwe vorm versieringloos zal zijn,

zooals menigeen vreest, omdat de zucht tot versieren den mensch is aangeboren, hetgeen zelfs uit de overblijfselen van hol- en paalbewoners wordt aangetoond.

Het feit dat vele werken van architektuur en gebruikskunst in 't geheel niet, of zéér eenvoudig worden versierd, toont juist aan, dat een nieuwe periode van zakelijk werken is ingeleid als reactie tegen de gedachtenlooze en ploertige ornamentiek der laatste jaren. De moderne kunstenaars, die de oertypen van ornament zooals die reeds zijn te vinden in die hol- en paalwoningen; — het punt en de lijn, het vierkant en de spiraal — opnieuw vervormen, bewaren ons vóór een onversierde en waarborgen ons een bezonnen versierde kunst. Het geometrische ornament dat de grondvorm was der antieke, gothische en ten slotte ook der Oostersche versieringskunst heeft ook in den modernen tijd reeds tot zeer schoone composieties geleid, waarvan enkele werken, ook van Hollandsche kunstenaars een schitterend bewijs geven. Zoodoende zijn wij uit het tijdperk van zoeken overgegaan in dat van vinden maar zijn daarin nog in het allereerste begin. En omdat het zoeken langdurig was, en op vele dwaalwegen ging, is het vinden dubbel moeilijk. Daarbij komt, dat de bouwkunst in de vrijheid van geestesuiting, het dichtst staat bij huisgezin, maatschappij en staat en daardoor gebonden is aan allerlei maatschappelijke drijfveeren. Daarom zal zij, zooals geen der andere kunsten, lijden onder de maatschappelijke crisis, die wij bezig zijn door te maken. En daarom zullen wij nog vele mislukkingen zien alvorens een hoogtepunt is bereikt. Er zal nog menige ruwheid in de samenstelling worden gezien, menige overvloed van materiaal worden verbruikt, menige misgreep in de kunstvormen worden gedaan, omdat telkens weer nieuwe samenstellingen moeten worden opgelost.

Toch zullen wij de eene mijlpaal voor, de andere na op den weg der ontwikkeling bereiken, op den weg, die tot volmaakt doordachte samenstelling en de dienovereenkomstige kunstvormen voert. Nog eens; de stijlvorm wordt niet aangegeven door ornamenteele onderdeelen; zoo is een huis met balcon-consoles, met een ornament in zweepslaglijn in plaats van acanthusblad nog geen modern huis, en is een buffet met ingelegde vierkantjes in plaats van opgeplakte rosetjes, nog geen modern buffet; want de architekturale uitingen van den menschelijken geest zijn niet in de eerste plaats van uiterlijken aard. Zoo is ook het kenmerkende van den gothischen stijl niet te zoeken in beschilderde muren en vensters, maar in de geniale oplossing van den gewelfbouw.

Eerst dán, wanneer alle moderne bouwstoffen logisch en volgens hun aard en karakter worden aangewend, kan er van een moderne bouwstijl sprake zijn. En deze zal zich van álle overtollige versiering ontdoen, zoowel

wat betreft de werken van beeldhouw- als van schilderkunst. Daarbij beroep ik mij op Ruskin, Viollet-le-Duc en Semper, meer in 't bizonder op de beide laatsten, als tevens praktisch uitvoerende bouwmeesters; al zijn zij in hunne werken niet altijd trouwgebleven aan hunne theoriën. Zij zijn de voorboden van de nieuwe kunstperiode, van welker komst ik overtuigd ben.





H. P. BERLAGE : Houtsnijwerk uit de nieuwe Beurs te Amsterdam.

Moge wij van dit tijdperk een grootere schoonheid verwachten, dan van eenig voorafgaand? Daaraan twijfelen wij bij den aanblik der monumenten uit vroeger tijd, welke ons in het diepst onzer ziel ontroeren, en het schijnt ons bijna onmogelijk, wanneer wij de schoonheid der steden zien verdorren, het landschap zien verwoesten, door een bouwkunst, die ons tot vloek is geworden.

Maar wij hopen op een nieuwe lente, en een nieuw geluid, zooals de natuur zich ieder jaar verjongt, en het eerste groen de komende pracht doet voorgevoelen. Want begrijpt men dezen tijd goed, dan krijgt men de overtuiging, dat de kunst der toekomst alle vroegere zal overtreffen, daar de ontwikkeling van den menschelijken geest steeds hooger en zuiverder zal moeten worden.

« Dann wird in allen Beziehungen die Kunst nach ihrer höchsten Bestimmung nicht mehr ein Vergangenes », totdat ook het bereikte van dat tijdperk zal worden overschreden, en... de bezonnen vormen der Bouwkunst opnieuw in willekeur vervallen.

H. P. Berlage.





KUNSTBERICHTEN

(VAN ONZE EIGEN CORRESPONDENTEN)

□□ UIT ANTWERPEN □□



SALON VAN WATERVERF-SCHILDERINGEN — TENTOONSTELLING LAMBEAUX — Het goede, dat er aan de muren hangt, is niet beter dan wat er vroeger voor goeds op dergelijke tentoonstellingen te zien viel. Wie bij het binnentreden op eenige oorspronkelijkheid gerekend heeft, ziet zich teleurgesteld.

Het achtbare dillettantism dat zich vrank en vrij uitgeeft voor wat het is en niet voor iets anders verlangt door te gaan, wordt in dit ondermaansche hoe langer hoe zeldzamer. Er is menige proeve van gelief hebber, — eilaas blijkbaar onbewust en des te erger, — van het soort dat, den «zoekenden» kunstenaar achternavoelend, weinig meer doet dan met zevenmijlslaarzen van het smalle pad der deugd afwijken en van het ander soort, dat omzichtiglijk den gulden middenweg verkiest, zoowaar nog 't slechtste niet. Maar er is toch eerlijke arbeid genoeg onder de ruim vijfhonderd pastels, akwarellen, etsen, teekeningen en gouaches, voorbeelden van scherp worstelen met de weerspannigheid van de waterverf vooral, ja, tamelijk vele bewijzen van oprechte meesterschap over de technische middelen. Dat ook hier het vermoeide oog warme, stemmingrijke kleuren en lijnen mist, is niet de schuld van de goede werken. Dit zit in de grauwe koelte, de dorre magerheid, de stijve afgemetenheid en de flauwe precies-heid, die een uitstalling, waarin het akwarel de bovenhand heeft, onvermijdelijk schenen aan te kleven. Waterverf iets te doen zeggen, dat niet zuiver uiterlijk is, brengt zoovele stoffelijke moeilijkheden mee, dat er op den duur geen ruimte meer is voor den zin en de ziel der voorgestelde dingen, en men zich moet tevreden stellen met een min of meer goede uitdrukking van hun uiterlijk.

Reeds van vroeger bekende virtuozen van het akwarel zijn hier goed vertegenwoordigd : Cassiers, Farasyn, van Leemputten, Juliaan de Vriendt.

Onder de pastels zijn te vermelden : van Beurden, *Visschersbooten op de Dijle*; Crahay, *Garnaalvisschers*, evenals in de schilderijen van dezen kunstenaar komt hier een krachtigen zin voor beweging en treffende, sobere kleur tot zijn recht; Gortemans, *Tooneel in een Danszaal*, onderwerp met niet half zooveel gewildheid en dus beter behandeld dan in de schilderijen van denzelfde.

De eigenlijke kern van de tentoonstelling is de zaal waarin eenige beeldhouwwerken van Jef Lambeaux bijeengebracht werden. Volledig is de verzameling niet, indien men volledig noemt wat een denkbeeld geeft van den ontwikkelingsgang van een beeldhouwer. Sommige jaren in zijn loopbaan zijn wellicht al te kwistig bedacht, andere, die het nochtans wel verdienden, in 't geheel niet.

Indien er in het gezamenlijk werk van Lambeaux in dezelfde verhouding weinig of niets zeggende stukken te vinden zijn als er hier reeds in deze alles behalve methodisch samengestelde collectie in 't oog vallen, dan is zijn tegenwoordige naam wel eenigszins boven zijn verdienste. De opvatting, dat in beeldhouwkunst, nog meer dan in elke

andere plastische kunst, uiterlijke vorm en lijn hoofdzaak en al de rest bijzaak is, viert hier hoogtij. Er zijn hier voorbeelden van oppervlakkigheid, zóo volmaakt, dat er geen grein in te bespeuren valt van wat maar tot den geest behoort : inspiratie, ziel, bepaalde uitdrukking, verborgen bedoeling. Nu, Lambeaux «manier» is dan toch nog te verkiezen boven zekere school beeldhouwers, die er de ziel, de bedoeling, etc. bovenop leggen en er de lijnen maar omwringen en vervalschen...

Toch zijn er een paar onvergetelijke dingen te bewonderen : de *Gebeten Faun*, *Imperia*, *Een vroolijk Lied*, *Mieke*.

Wel aardig is dat er groepen als *Verstoppertje* en *Half mijn* een blik gunnen op de eerste jaren van Lambeaux' beeldhouwersloopbaan.

F. B.



□□□□ UIT BRUSSEL □□□□



HET LENTESALON (XVI[e] TENTOONSTELLING DER KON. VER. VOOR SCHOONE KUNSTEN) Allereerst een woord van hulde aan het belangrijk geheel, aan de bovenal esthetische samenstelling van dit Salon, dat in vele opzichten de vorige, door dezelfde personen ingericht, nog ver overtrof. Noemen we onder deze in de eerste plaats de heeren Blanc-Garin, Victor Rousseau, Alfred Verhaeren, Paul Mathieu, Jean de Mot en Louis Gendebien.

Buiten de vele zeer schoone op zich zelf staande werken, bood het ons enkele indrukwekkende en harmonieuse ensembles, die aan het werk van beroemde in- of uitheemsche dooden, of aan de voortbrengselen van enkele zeer goede levende kunstenaars waren ontleend. Zoo o. a. een heel veelzijdige en heel volledige inzending van oorspronkelijk werk en reproducties van den Franschen beeldhouwer Louis Carpeaux, die onlangs, maar minder volledig, in *Kunst van Heden* te Antwerpen geëxposeerd waren. Deze inzending vertegenwoordigde gansch een tijdvak van bevalligheid, weelde en een weinig frivool genot, dat echter toch zóo veel verfijnder was en onbevangener dan in onze poenige eeuw van sport. Dat was wel een ware evocatie van de regeering van den chic (het woord is uit dien tijd afkomstig). Want moge het tweede keizerrijk al noodlottig zijn geweest aan het sociale en politieke Frankrijk, de regeering van Napoleon III is niettemin een glanzend vruchtbaar literair tijdvak — en een moment van reëele beschaving geweest! De busten van Carpeaux, zijn wellicht nog meer interressant dan zijn nochtans zoo bevallige kindergroepen en geven op bewonderenswaardige wijze weer, de fijne, verstandige trekken van de mannen (Charles Garnier, Gérôme) en de pikant-levendige intelligente vrouwenkopjes als van de Prinses Mathilde, Hertogin de Mouchy en Mej. Fiocre.

Een, uit een retrospectief kunst-oogpunt mede zeer leerzaam geheel, vormden de schilderijen en teekeningen van Paul Huet, den vriend van Delacroix en Bonnington, een der bevrijders van het landschap. Ik gebruik hier opzettelijk 't woord bevrijder, omdat in onze, aan allerhande buitenissigheden gewende oogen, de kunst van Huet niets oproerigs meer heeft.

De eenvoud, naïeviteit en kalmen moed, waarvan Huet in zijn tijd blijk heeft gegeven, wekken nog heden een soort van teedere bewondering. Hij was 't die de baan heeft gebroken voor de vertolkers van lucht en licht! Hij is de voorlooper geweest van Jules Dupré, Rousseau, Daubigny — van die heele moderne landschapbeweging in Frankrijk, — die van Frankrijk uit ook in Holland en België ontstond.

Een mooi voorbeeld ook van wél overlegdheid, van eerlijkheid en volharding zagen we in Louis Dubois, een Belg deze, van wiens Œuvre we hier een uitgebreid en zorgvuldig uitgekozen gedeelte aantroffen. Dubois, even eerlijk, even temperamenten gewetensvol als Huet, werd evenzeer miskend en bestreden bij zijn leven, maar, als elke echte kunstenaar, met een hoog gevoel van zijn eigen waarde, stelde hij zich niet tevreden met zijn vijanden te ergeren door

zijn peintuur, maar hij daagde ze zelfs door zijn bijtende woorden en meedoogenlooze aanvallen uit. En eindelijk, om ze voor goed te ergeren, deed hij net of hij geen verstand van teekenen had en alle teekening verachtte. Hierin had hij ongelijk omdat hij, zooals uit vele zijner doeken blijkt, inderdaad voortreffelijk kon teekenen.

Heymans was er met een résumé — een synthèse van zijn edel streven, met een dertigtal zijner schoonste doeken, waarvan verschillende in zijn eerste manier, nog heden in veler bewondering wedijveren met de stralende werken, die hij in den laatsten tijd heeft gemaakt. Hier staan we tegenover een schilder, die tegelijk een dichter is, die doordringt in het mysterie der dingen, in het intime gevoel van wat men ziet, die nog beter dan het oppervlak en de nochtans zoo sappig behandelde stof, weergeeft de ziel, het symbool, — de geestestrilling. Toen hij reeds een meesterschap, een prestige had bereikt, waarmee de meesten zich zouden tevreden stellen, meende hij nog eenmaal zijn techniek te moeten hernieuwen, zijn penseelslag te verlenigen, zijn pâte te verluchtigen, om meer licht te doen stralen van zijn palet.

In dit merkwaardig salon was Frank Brangwyn echter als kunstenaar de meest oorspronkelijke, de modernste en eigenaardigste, die ons de hoogste en allernieuwste openbaring heeft gebracht. Een der groote zalen was enkel met zijn waterverwen, teekeningen, etsen en steendrukken gevuld. En niettegenstaande dezen overvloed, voelde men toch geen lust om er een enkele onopgemerkt van voorbij te gaan! Brangwyn, wiens nerveus en gevoeld werk in alle genres uitmunt, heeft zich vooral opgeworpen als den vertolker van den lichaamsarbeid, van krachts inspanning en atlethische gebaren. Het doet aangenaam aan om — als op antieke vazen — de kunstenaar zoozeer partij te zien trekken van de menschenfiguur, van de bewegingen en gewoonten van den modernen arbeider, vooral van de werkers in de vrije lucht, van metselaars, tuinlui, jaagschippers, lossers, enz.: En hij heeft dit alles heldhaftig en groot gezien. Hoewel alle in kleiner formaat, zijn al zijn teekeningen en gravuren, edel van alluur en groot van stijl. Op gevaar af van voor een ketter te worden gescholden, moet ik bekennen dat Brangwyn's werklui me meer voldoen dan die van Constantin Meunier. Door al te veel te styliseeren, heeft onze groote beeldhouwer zijn helden gestereotypeerd, zóo dat ze alle naar éen enkel model schijnen te zijn genomen en hij aan zijn maaiers, lossers en glasblazers, denzelfden een beetje schaapachtigen, snuit geeft van zijn kolenwerkers uit 't Zwarte Land. Bij Brangwyn daarentegen, zooveel ambachten, zooveel verschillende typen. Hij stelt zich niet tevreden met 't bestudeeren der verschillende categorieën werklui in Engeland, maar evenzeer in andere nijverheids-centra op 't Vasteland, in 't Noorden — in 't Zuiden — in Brugge en Venetië. Ook de landschap-omgeving trekt hem aan: droogdokken, scheepswerven, afgetakelde schuiten, kijkjes in fabrieken en bij andere, gedeeltelijk binnenhuis uitgeoefende beroepen, als van looiers, verwers, flesschenspoelers, schoenlappers. Het *Festin de Lazare* toont ons allerlei verminkten, die uit een *Cour des Miracles* ontsnapt schijnen. In zijn *Pressoir* rusten de wijnlezers bij guitaar en mandolinenspel. Brangwyn is belast met de versiering van de Londensche beurs. De schetsen voor die frescoes, die in *The Studio* zijn gegeven, doen ons verlangen naar de spoedige voltooïng van een werk, waarin hij al de kwaliteiten ontvouwt, die hij ons in zijn teekeningen heeft doen op prijs stellen en dan gevoegd bij zijn koloristen-gaven.

Brangwyn's voorbeeld doet ons eens te meer betreuren dat onze eigen schilders over 't algemeen zoo weinig partij weten te trekken van onze werklui en onze volksklas. Wat zouden er b. v. geen mooie dingen te maken zijn in de Antwerpsche haven! Zelfs na Constantin Meunier, valt er in dit opzicht nog alles bij ons te doen! Anspach's *Aardwerkers*, hoe goed ook geteekend, hebben noch type, noch karakter. Waar Laermans de voorstad voor ons oproept, met haar werkzaamheid en haar tragiek, stoffeert hij die nooit anders dan met lichamelijk en geestelijk ontaarden, op een nog

onveranderlijker model gecalqueerd dan dat van Meunier. Dan halen Charles Cottet en Lucien Simon meer verscheidenheid uit de Bretonsche bevolking! Behalve met zijn tooneelen uit het volksleven, was de laatste hier met zijn prachtig *Goûter*, dat ook in *Kunst van Heden* geweest is. Jean Colin, zonder zich als Brangwijn met den werkman en zijn leven te vereenzelvigen, voelt, en drukt niettemin uitstekend uit, al de bekoring van onze scheepswerven en andere gebouwen. Verder noemen we in dit genre dan nog Victor Gilsoul met zijn *Visschersdok* een ontroerende symfonie in groen — vanaf de levendige tonen van de bootjes op 't voorplan, tot aan de bleeke, livide verlichting van de sloepen op de kaai. Dit is inderdaad groote, diepe, pathetische kunst! En waar Gilsoul met zooveel autoriteit een der eigenaardigste hoekjes van Oostende weergaf, trok James Ensor met zijn eigenaardig teekentalent ons een silhouetje van een visscherskwajongen in zijn eigen stad.

Richard Baseleer, stelt zich niet tevreden met het impressionisme en het lukrake van het legio onzer landschapschilders en marinisten. Evenals Gilsoul, droomt ook hij van samenstellen, van kiezen, van synthetiseeren; een lofwaardig streven, waaraan we zijn zeer schoon *Gezicht op Antwerpen* danken, een der stukken, die in *Kunst van Heden* opzien hebben gebaard. Met eenige kleine veranderingen en bekortingen in 't gespan op 't voorplan, had hij zijn stuk wellicht nog meer kunnen synthetiseeren. De niet minder aantrekkelijke *Rivier* van Maurits Blieck, zag ik eveneens met genoegen weer.

Alfred Delaunois, is de zanger van Kloosterland en zijn kunst is doortrokken van een mystieke devotie, die wél bij zijn geliefkoosde onderwerpen past. Even intimist bijna en devoot zijn echter ook Viérin in zijn *Wit straatje* en zijn *Avond in 't Begijnhof*, Isidoor Opsomer in zijn *Vlaamsche stad*, Albert Crahay in zijn *Schemering* en *Visschersschuiten*. Leon Bartholomé was mede zeer schoon in zijn *Binnenhuis te Duinhoek aan de Panne*. Zoo ook Hendrik Luyten in zijn vochtig-nevelige Noord-Brabantsche landschappen en Taelemans in zijn uitstekende sneeuw-effekten en De Gouve de Nunques, bij wien geen enkele mode-invloed ooit de wijze van zien of de uitvoering veranderd heeft.

Vergeten we vooral niet de portretten, de akten en de Stillevens van Constant Montald, de decoratieve paneelen van Fabry, de ontwerpen van Besnard, Ciamberlani, enz. De *Bloemen* van Mevr. Gilsoul-Hoppe en Walter Vaes, de *Stillevens* van Bertha Art en een prachtige buste van een jong meisje van Victor Rousseau.



HET VIe SALON DER INDEPENDENTEN, telde een tamelijk aantal belangrijke werken onder een stroom van wat men zou kunnen noemen: overtollige kunst. Naast stukken van bekende kunstenaars als Bastien, Lemmen, Oleffe, bewonderde ik 't werk van jongeren als Albert Crahay, die op weg zijn om 't meesterschap te verwerven en die ook in 't Lentesalon zeer is opgemerkt. Maar wat ik vooral zeer op prijs heb gesteld, zijn de medailles en plaketten van Wissaert. Ik zou zelfs durven beweren dat deze laatste op weg is om de al te industrieel geworden penningkunst weer op te doen leven en voornamer te maken. Noemen we dan eindelijk nog de koolteekeningen van Paulus en de beeldhouwwerken van Wansart.

GEORGES EEKHOUD.



□ □ UIT ROTTERDAM □ □



OTTERDAMSCHE KUNSTKRING ♣ TENTOONSTELLING VAN WERKEN VAN TH. HEKKER, W. H. V. D. NAT EN J. A. ZANDLEVEN ♣ 12 JUNI-11 JULI ➳ Th. Hekker. Weinig oorspronkelijkheid (Meiners, Karssen, Verster loeren om den hoek), veel van wat men tegenwoordig «liefdevolle aandacht» pleegt te noemen, nog meer goede bedoeling, maar vooral een dosis schijnbaar-argelooze, langs den neus weg gedebiteerde didactiek, vrucht van een deemoedige, eng-burgerlijke resi-

gnatie. Sujetten van een opzettelijke onbelangrijkheid : een paar peertjes of appeltjes, een schuurdeur, een potje, een pannetje, een niets ; dat alles in orthodox-bruine lijsten, geheel naar den eisch. Ook een paar zeer onbelangrijke portretten. Men proeft uit dit alles het puritanisme van een zekere geestesrichting hier te lande.

Er zijn een paar buitengevalletjes, waarin een stuk hemel zichtbaar is, zoo vaderlandsch-druilig en regenbleek en wrang als maar mogelijk. Zoo is de stemming van al dit werk : nuchter !

W. A. van der Nat. Deze heeft van de « psychologische bezonkenheid » van zijn mede-exposant geen spoor. Behoorende tot een even-oudere generatie, steekt hij nog midden in het impressionisme, smeert er lustig op los. bekommert zich allereerst om licht en kleur en zwierigen (vaak al te zwierigen) schildertrant. Hetgeen minder diepzinnig maar ongemeen veel vroolijker is. Deze knappe nabloeier verliest echter zijn groote voorbeelden niet uit het oog: Mauve (vooral !), W. Maris, Weissenbruch (in zijn aquarellen), Bastert ziet men hier met variaties herhaald, soms wel aangenaam, vaak oppervlakkig, gewoonlijk zonder slaafschheid. Waar blijft hier echter de persoonlijkheid van den heer Van der Nat ! Hij glipt u door de vingers. Hij representeert summier de resultaten van de Hollandsche schilderkunst der groote Haagsche periode.

J. A. Zandleven. Origineeler dan de beide anderen, maar eigengereid op het barbaarsche af. Men ziet onmiddellijk, dat deze Overijselaar buiten de eigenlijke grenzen van het schilderend Nederland staat. Een onbekookte, ruige peinture, die een ongelooflijke hoeveelheid verf verslindt, buiten alle verhouding tot het resultaat. Een metselen met een dikke, klonterige, ribbelige materie, waarin vaak teekening en modelé verloren gaan : men moet door het rauwe oppervlak heenturen, om iets te zien. Zijn buitengevallen hebben kleur en frischheid, maar alles kleeft aan elkaar : de takken aan de lucht, de stammen aan de gevels en daken. In zijn stillevens valt een reeks van scheeve, misteekende potten en flesschen te bewonderen, een waar museum van pottebakkers-misgeboorten, van een halfgare, meelachtige substantie. Er is alle mogelijke slechts van te zeggen. En toch is het geheel eigenlijk — aantrekkelijk. Er steekt eigen, ongeborgde kracht in dezen man. Zijn kleur heeft leven. Soms zelfs fijnheid. Een klein stilleven met purperen en karmozijnen rozen herinnert (afgezien van de vettigheid) door zijn kwijnende kleur uit de verte aan niemand minder dan Fantin-Latour. Een reminiscens, die het schilderijtje aan den anderen kant echter allerminst releveert.



KUNSTHANDEL RECKERS — TENTOONSTELLING MARTINUS SCHILDT — MAAND JUNI — Deze tentoonstelling is daar om te bewijzen, dat vlijt en volharding, talent en techniek niet voldoende zijn, om iemand tot een goed schilder te maken. « Pectus est quod disertum facit », al kan men dan in laatste instantie niet zeggen, waaraan men gewaar wordt, dat het gemoed gesproken heeft. Als men, gelijk het gros der Duitschers, schilderijen soortsgewijze waardeert, wordt de zaak gemakkelijker. Men streeft er naar de nieuwste mode bij te houden, ziedaar het recept.

Naar dezen maatstaf blijft er van het werk van Schildt geen stuk heel. Hij is lang uit de mode, al heeft hij hier ter stede zijn publiek. Daar is hier nog steeds vraag naar pijpjes-rookende arbeidertjes en wasschende huissloofjes, naar tevreden-mummelende grootjes en centen-tellende sinaasappelmeisjes, met en benevens den gebruikelijken inventaris van potkachels, boerenstoelen, koperen kannen, val-gordijntjes en bloempotjes-voor-het-raam. Eveneens doen druiventrossen, eierglazen, appelen, citroenen, geschilderd of ze « leefden », hier nog altijd opgeld. Schildt levert dat alles met juist die mate van schilderachtigheid, die zijn afnemers kunnen apprecieeren en verdragen.

Men zou echter dezen in vele opzichten serieusen schilder onrecht doen, indien men hem slechts voor een « faiseur de tableaux » versleet. Schildt meent het eerlijk in zijn werk, maar ziehier den slechten invloed van een milieu. Hij reageert op zijn omgeving, wordt erdoor gestemd, wordt erdoor

gemaakt. Wat te bejammeren is! Het is waar dat hij slechts de allerbuitenste schors der realiteit weergeeft; er zit niets onder of achter. Hij is beslist, wat men oppervlakkig noemt. Onder voornamer invloed zou hij echter misschien oppervlakkig en chic geworden zijn. Nu is hij het ook, maar vervelend!

KUNSTHANDEL OLDENZEEL — TENTOONSTELLING VAN SCHILDERIJEN EN AQUARELLEN VAN PH. ZILCKEN — MAAND JUNI — De bekwame etser Zilcken heeft verleden jaar eenige maanden lang in het Zuiden vertoefd en uit Venetië en Algiers een aantal studies en schilderijen meegebracht, die thans gedeeltelijk bij Oldenzeel geëxposeerd worden. Werk van een degelijken, pretentieloozen stijl, waarin zeer veel te waardeeren valt. Een zakelijke schildering, die u op aangename wijze allerlei curiosa voor oogen brengt: Venetiaansche waterpoorten en meerpalen, gondels met hoogen boeg en vervallen marmertrappen. Moskeeën en bazars, palmen en aloë's, straatspleten met felle zon en schaduw en bonte exotische typen. De meeste sujetten zijn klein uitgesneden: een ruimer gezicht op Venetië b. v. ontbreekt. Is dat misschien de etser, die zich verraadt, die eraan gewend is, zijn gezichtsveld beperkt te houden?

ROTTERDAMSCHE VEREENIGING « VOOR DE KUNST » — MAANDEN MEI & JUNI — Na een tentoonstelling van isografieën van Van Meurs en Van Gogh, uitstalling van een veertigtal teekeningen van zeventien-d'eeuwers uit de portefeuilles van het Museum Boymans, welwillend door de Museum-commissie daartoe afgestaan. Deze verborgen schatten komen slechts zelden aan het licht... Trouwens door wie worden ze gewaardeerd? Is het niet of de tegelijk fijne en krachtige, gestyliseerde en realistische teekenwijze van deze oude meesters voor het hedendaagsche publiek geheel en al onverstaanbaar is geworden? Ik durf beweren, dat het gros der kijkers van thans zeventiend'eeuwsche teekeningen slechts ouderwetsch en onbenullig vindt.

Daar zijn altijd weer verrassingen bij deze wondere meesters. Van den zeldzamen Lambert Doomer vier kleurteekeningen uit den vreemde, waarvan één, men zou zweren op het eerste gezicht, een George Michel! Een andere van een licht en een gloed als een volslagen schilderij. Van Roelant Roghman, den vriend van Rembrandt drie groote *Kasteelen*, in een kostelijk-correcte teekenmeestersmethode. Van Reinier Nooms een *Vreemde Kust*, van Aert van der Neer een *Strandgeval*, van Cornelis Visscher een *Oude Vrouw* en een geweldig felle *Kattekop*. Welbezien was iedere teekening buitengewoon. Laat ik echter met dit weinige mogen volstaan. De dingen zijn en blijven in Boymans — in de portefeuilles. Ieder die wil kan ze zien en nog zooveel meer!

R. J.

BOEKEN & TIJDSCHRIFTEN

PARIS — NEBST EINIGEN ROUTEN DURCH DAS NÖRDLICHE FRANKREICH — HANDBUCH FÜR REISENDE VON KARL BAEDEKER — MIT 16 KARTEN UND 36 PLÄNEN UND GRUNDRISSEN — SIEBZEHNTE AUFLAGE — LEIPZIG VERLAG VON KARL BAEDEKER 1909 — PREIS: MK. 6.—

EEN paar jaar geleden bespraken wij de toen laatst verschenen uitgave van den Parijschen Baedeker, en merkten toen op dat dit handboek, in kunsthistorisch opzicht, niet geheel op dezelfde hoogte stond als de meeste deelen derzelfde reeks. We betreurden o. a. het gemis aan een kunsthistorische inleiding, en de medewerking van een bekwamer vakman voor de beschrijving der musea en verzamelingen.

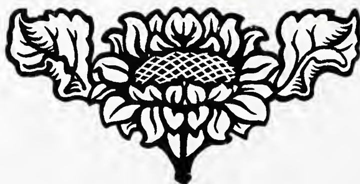
Het is ons een genoegen te constateeren, dat de nieuwe hier aangekondigde uitgave, deze beide desiderata te gemoet komt. Dr. Walther Gensel schreef er een overzicht der Fransche kunst voor, — en de soms verouderde appreciaties en attributies van kunstwerken werden met zorg herzien.

Het was voorzeker geen gemakkelijke taak, om in een twintigtal bladzijden een overzicht te geven van de zoo rijke en veelzijdige fransche kunstontwikkeling. We meenen dat Gensel zich hiervan uitstekend gekweten heeft. Vooral zijne bladzijden over de latere Fransche kunst, zijn lezenswaard; zijne beschouwingen over het romaansche en gothische tijdvak, dat voor Frankrijk van zoo eminente beteekenis is, hadden misschien wat overtuigender kunnen zijn.

Op een paar onoplettendheden zij hier de aandacht gevestigd. Op pag. XXX schrijft de Heer Gensel: « Während in Flandern die van Eyck, van der Weyden und Memling wirkten,... begegnen wir in Frankreich kaum ein Paar Namen, wie Malouel und Bellechose, und fast noch weniger Werken»... Vooreerst is Malouel (Maelwel, Maelweel) waarschijnlijk een Nederlander — en vervolgens zou hij tijdgenoot van Broederlam, doch niet van van der Weyden of Memling genoemd kunnen worden. De vergelijking komt te vroeg; pas op de volgende bladzijde, waar de Heer Gensel over Fouquet, Marmion, Nicolas Froment spreekt, zou zij op haar plaats zijn. Als tegenstelling op de armoede der fransche schilderkunst rond 1400, wijst de Heer Gensel dan op den bloei der fransche miniatuur-schilderkunst, en vermeldt als meesterwerk dezer kunst het Getijboek van Chantilly. Maar hier mocht wel op gewezen, dat ook dit werk tot de Nederlandsche kunst behoort, al werd het dan op Franschen bodem uitgevoerd...

Deze en dergelijke aanmerkingen zijn natuurlijk voor den gewonen lezer van het handboek van niet veel gewicht — maar we stellen te veel belang in Baedeker's uitgaven, om niet te wenschen, dat volgende uitgaven ook in dit opzicht verbeterd worden.

B.





THOMAS HENDRICKSZ. DE KEYSER [1]



EEN schitterender voorbeeld van den zich in alles openbarenden bloei der kleine Republiek in de 17de eeuw, dan de schilderkunst.

Reeds in de 15de en de 16de eeuw had zij hier waardige vertegenwoordigers gevonden; haar glanspunt zou ze echter bereiken tusschen de jaren 1600 en 1670.

Iedere stad van beteekenis kon toen wijzen op een keur van meesters; onder deze steden nam Amsterdam weldra de eerste plaats in. De kunstenaars stroomden haar als het ware toe, hetzij om in de leer te gaan bij een beroemd meester, hetzij in de hoop op geluk.

In 1591 volgde de beeldsnijder Hendrik de Keyser, geboortig uit Utrecht dien stroom en vestigde zich binnen hare wallen.

Dra treedt hij, nog voor het poorterschap verkregen was, in het huwelijk met Beyken Pietersdochter van Wilder, evenals hij slechts sedert korten tijd ingezetene van Amsterdam.

Onze architect-beeldsnijder zag zich in zijne verwachtingen niet bedrogen. De zich steeds uitbreidende stad was een ruim arbeidsveld voor den bekwamen bouwmeester, welke spoedig de aandacht op zich vestigde. Enkele jaren na zijn komst, in 1595, vinden we hem reeds als stadssteenhouwer en beeldsnijder.

Doch niet alleen in de beeldende kunst zou de naam van de Keyser onder de eersten genoemd worden, ook de schilderkunst zou trotsch op hem mogen zijn. De hier bedoelde is Thomas, tweede zoon van Hendrik. Volgens zijn acte van ondertrouw, gepasseerd 5 Juli 1626, waarin hij opgeeft « 29 jaer out » te zijn, werd hij geboren in 1596 of 1597.

Nauwelijks twintig jaar komt hij in de leer bij zijn vader; het leerlingenboek van het metselaarsgild namelijk zegt: « 1616, den 30 Januarius neempt aan Hendrick d'Cayser voor zijn leerjongen zijn zoon Thomas d'Cayser voor d'tijt van twee jaeren ».

(1) Voor de levensbizonderheden werden Oud-Holland jaargang 1888 en 1904 geraadpleegd.

Deze verklaring toont duidelijk dat Thomas ook voor beeldhouwer werd opgeleid. Van zijne werkzaamheid als zoodanig is niets tot ons gekomen noch bekend door eenig document.

Hij schijnt dan ook spoedig den beitel met het penseel verwisseld te hebben. Reeds drie jaren na zijn opneming als leerling in het metselaarsgild toont hij zich een talentvol schilder in zijn Anatomische les van Dr Sebastiaan Egbertsz. de Vrij, tevens zijn vroegst gedateerd werk.

Vanwaar die plotselinge ommekeer? Zou hij misschien nog vóór zijn in de leer gaan bij zijn vader, een schildersatelier bezocht hebben? Toonde hij meer aanleg voor het schilderen of hoopte hij op meer profijt van deze zijde van zijn talent? Ziedaar vragen waarop de archieven tot nog toe geen opheldering brachten. Houbraken, onze groote vraagbaak, bewaart ook het stilzwijgen over hem evenals over zijn tijdgenooten Cornelis Van der Voort en Nicolaas Elias.

Dat hij in 1619, nauwelijks 23 jaar, de bestelling kreeg om de nieuw in te wijden snijkamer met een Anatomische les te versieren, duidt aan dat Thomas reeds naam gemaakt had.

Hij komt er dan ook knap in voor den dag. De groepeering is weliswaar stijf, al heeft de Vrij een demonstreerende houding, niemand onder de toehoorders, misschien de persoon achter hem uitgezonderd, wijdt eenige aandacht aan hem en hijzelf schijnt ook al weinig te voelen wat hij eigenlijk doet.

Niet als Rembrandt weet de Keyser de belangstelling van de studenten op den toeschouwer over te brengen, zoodat ook zij gespannen Tulp's hand gaan volgen. De Keyser geeft een uit afzonderlijke portretten bestaande groep. Doch hierin is hij zeer gelukkig geslaagd. De levendige koppen van een krachtig modellé en goede teekening getuigen van een vaste, vaardige hand, zijn coloriet is nog hard, de schilderwijze vet en breed, de stoffen weergegeven zooals van der Helst hem later niet zou verbeteren. Hierbij dient opgemerkt, dat de Keyser eerst 23 jaar was, terwijl Rembrandt op dien leeftijd zulk een importante compositie niet zou voortbrengen. Ook wat hem tot voorbeeld geweest kan zijn mag niet vergeten worden. De werken die Ketel, Aert Pietersz. en Van der Voort op dit gebied hadden voortgebracht waren stijf en conventioneel en slechts van der Voorts Regenten van het Amsterdamsche Mannen- en Vrouwenziekenhuis gedateerd 1618, dus slechts één jaar voor de Keyser's Anatomie, kan hiermee op één lijn gesteld worden.

Wie mag wel zijn leermeester geweest zijn? Omstreeks dien tijd waren Cornelis Ketel, Aert Pietersz. en Cornelis van der Voort de portretschilders te Amsterdam. Allicht stelde Thomas de Keyser zich onder de leiding van een dezer.

TH. H. DE KEYSER: DE ANATOMISCHE LES VAN Dr. SEBASTIAAN EGBERTSZ. DE FREY.

(Rijksmuseum, Amsterdam).



Aert Pietersz. stierf reeds in 1612. Aangenomen dat de jeugdige Thomas ook zijn atelier bezocht, zoo zal deze, even 15 jaar oud toen de meester stierf, wel niet veel meer geweten hebben dan penseelen schoonmaken en verwen wrijven.

Misschien gaf Aert Pietersz. hem het eerste teekenonderricht hoewel niet uitgesloten is dat zijn vader hem dit bijbracht.

In zijn Anatomie toont zich de invloed èn van Ketel èn van van der Voort. De rood getinte wangen en diep glanzende stoffen herinneren aan den eersten terwijl de teekening en compositie den laatsten doen vermoeden.



TH. H. DE KEYSER : Mansportret.
(Aeltere Pinakothek, Munchen).

Waarom zou hij ook niet beider leerling geweest kunnen zijn en in 1616, Ketels sterfjaar, nog niet tot zelfstandig werken in staat, zich tot van der Voort wenden om onder diens leiding zijn studiën te voltooien. Want gezien zijn kranig voor den dag komen waar hij zich direct de evenknie toont van zijn vermoedelijken leermeester, moet hij een ernstige studie achter den rug hebben gehad.

Door welke werken was hij het eerst op den voorgrond getreden en waar zijn deze gebleven?

Met zekerheid was er tot nu toe nog geen werk van den meester vóór 1619 aan te wijzen. In een door mij aan Thomas de Keyser toegeschreven *Mansportret* in de Alte Pinakothek te München (zie Zeitschrift für Bildende Kunst, afl. April 1909), meen ik een van zijn eerste werken teruggevonden te hebben.

De schilderwijze is nog wat harder dan die van 1619, aan de kraag is iets peuterigs, maar toch zijn ook reeds hier die zekerheid en vastheid van

hand welke in zijn anatomie zoo in 't oog vallen. De denkende uitdrukking der onder den zwaar geranden hoed uitkijkende oogen, doen de Keyser als een diepvoelend kunstenaar kennen.

De geportretteerde toont veel gelijkenis met Dr. de Vrij. *Zoo* het Mün-



TH. H. DE KEYSER : De Overlieden van het Goud- en Zilversmidsgilde. (Museum Straatsburg).

chensche portret dezen voorstelt wordt het duidelijk waarom de Keyser de bestelling van de Anatomie tot het schilderen kreeg. Dit portret was dan zijn proefstuk, hetwelk bij den geleerde den doorslag geven zou om den jeugdigen kunstenaar voor de versiering van de snijkamer aan te bevelen.

Veel opgang schijnt de Keysers « Anatomische les » bij zijn tijdgenooten niet gemaakt te hebben. Was dit wel het geval geweest : we zouden het bewijs gevonden hebben in portretten of andere groote composities omstreeks 1619 bij hem besteld. Tot nu toe echter zijn werken uit dien tijd ons onbekend. Doch Cornelis van der Voort was nog werkzaam, hij stierf in 1624, en bovendien een ander groot meester, Nicolaas Eliasz Pickenoy, geboren in 1590 of '91 te Amsterdam, treedt nu op den voorgrond om weldra een der gevierdste kunstenaars van Amsterdam in de eerste helft der XVIIe eeuw te worden.

Elias' vroege werken, ik denk hier in de eerste plaats aan het innemende vrouwenportret uit de verzameling Mr. R. W. J. Baron Pabst van Bingerden in 's-Gravenhage, gedateerd 1620, toonen meer meesterschap dan de Keyser's eerste werken, ze zijn losser, ongedwonger. De voorkeur welke men aan Elias

TH. H. DE KEYSER: DE KAARTENTEEKENAAR.
(National Gallery, Londen).



boven de Keyser schonk, valt dus hieruit licht te verklaren. Elias manier van schilderen heeft veel overeenkomst met die van de Keyser. Zóó groot is deze, dat nog voor enkele jaren, vóór de onderzoekingen van Six, welke de wedergeboorte van Elias ten gevolge hadden, zijn werken algemeen aan de Keyser werden toegeschreven, o. a. de portretten van Maerten Rij en zijn vrouw in het Rijks-museum te Amsterdam en van Burgemeester de Graeff en zijn vrouw in het Kaiser Friedrich museum te Berlijn.

Doch Elias' schilderwijze is gladder en stereotieper.

Waarschijnlijk is hij ook een leerling van Cornelis van der Voort geweest daar uit zijn werken duidelijk diens invloed spreekt. Hierdoor verklaart zich misschien de verwantschap tusschen de Keyser's en Elias' kunst.

Niet vóór 1622 is er weer een schilderij van hem aan te wijzen, nu in het Rijks-Museum te Amsterdam.

't Is een eigenaardige zinnebeeldige voorstelling. Drie kinderen zijn in een vertrek naast een tafel gegroepeerd. Rechts op den grond staat een globe. De tafel is bedekt met een rood kleed. Er op staan een open juweelkistje en een gouden beker, naast het kistje liggen gouden sieraden waarnaar het meisje grijpt. De voorste jongen, op den rug gezien, draait het hoofd naar den toeschouwer, op het meisje wijzend, de middelste jongen is en profil, het meisje en face gezien. De voorste jongen draagt een donkergroen fluweelen jas, de tweede een wit hemd waarover een groene doek met bruine reflexen gedrapeerd is. Het meisje, waarvan de linkerarm en borst bloot zijn, draagt een pauwkleurige doek met roode reflexen. In het haar heeft ze een rood lintje. Allen hebben bloote beenen. Wat het schilderij voorstelt is nog een raadsel. Het zijn drie nuchtere kinderportretten. Zooals uit de onbeholpen compositie blijkt, ging het onderwerp boven zijn krachten. Er zit in de figuren absoluut geen handeling, men voelt dat ze model gestaan hebben.

Afgezien van de compositie vinden we ook hier de meesterlijke teekening en het fijne kleurengevoel, die in zijn anatomie zoo in 't oog vallen. Toch moet zijn kunst hem meer opgebracht hebben dan zijn werken doen vermoeden.

1 Juli 1626 werden de huwelijksvoorwaarden van « Thomas de Keyser, bruygom geass. door Pieter de Keyser sijn broeder ende Aert de Keyser, sijn oom ende Willem van Roijen, zijn neef » en « Machtelt Andries, dochter van Andries Fredericksz. haar vader » door notaris Mathijs opgemaakt. De bruid bracht f 1650 de bruidegom f 1200 in.

Deze laatste zin uit de acte duidt op een zekere welgesteldheid van beide kanten.

En 5 Juli 1626 werden in ondertrouw opgenomen « Thomas de Keyser van Amsterdam, out 29 jaer, schilder geen ouders hebbende, gassist. met

Pieter de Keyzer, sijn broeder, woont op de Breestraet en Machteltie Andries, van Amsterdam, out 25 jaer, geassist. met Andries Fredericxsz, haer vader ende Maryke Bruijnen, haer Moeder, woont op de Vijgendam ».



TH. H. DE KEYSER : Vrouwenportret. (Museum, Budapest).

Reeds het volgend jaar werd hun een zoon geboren. Den 15 April 1627 vermeldt het doopboek van de Oude Kerk, dat gedoopt werd Andries, zoon van Thomas de Keyzer en Machteld Andries, in bijzijn van Pieter de Keyzer en Grietgen Vrederix.

Van nu af vangt zijn werkzaamheid als portretschilder eigenlijk eerst aan.

De overlieden van het goud- en zilversmidsgilde wendden zich in dit jaar 1627 tot den meester om ze te conterfeiten. De compositie is veel losser dan die van zijn anatomische les, terwijl ook zijn koloriet zachter en vloeien-




TH. H. DE KEYSER: ALTAARVLEUGELS.
(Kaiser-Friedrich-Museum, Berlijn).



der is geworden. De uitdrukkingsvolle koppen en de op een in het oogloopende wijze aangebrachte handen toonen de Keysers groote teekenaarsgaven.

Gewichtig is dit schilderij tevens doordat een der portretten, dat van den rechtszittenden, den beroemden Jan Lutma voorstelt, toen deken van het gilde. Dit werk hetwelk in het Rijks-Museum diende te hangen, siert nu het Museum van Straatsburg.

De *Koopman met zijn klerk,* uit de National Gallery te Londen, geteekend en gedateerd 1627, toont ons de Keyser als een direkten voorlooper van Gerard Ter Borch. Hij voert ons, gelijk de interieur-schilders na hem, in het huis van een welgesteld burger, naar de globes het teekenpapier en den passer te oordeelen eerder een kaartenteekenaar dan een koopman.

Ook hier weer is de compositie zijn zwakke punt. De voorgrond is te overladen, er is geen atmosfeer tusschen de personen en de gobelijn, waardoor alle diepte in de schilderij ontbreekt. Wel heeft hij dit trachten te verhelpen met de geopende deur in den achtergrond, doch hij is hierin slechts ten deele geslaagd. Hij wist nog niet zooals later Vermeer, Ter Borch en Metsu de figuren en hun omgeving tot één geheel samen te smelten. Ondanks de meesterlijk uitgevoerde voorwerpen voelt men, dat hij in de eerste plaats portretschilder was.

Hoe hoog hij als zoodanig toen reeds stond, zien we in deze beide portretten, waar hij zoo juist de vragende blik van den teekenaar en de beleefde houding van den jongeling heeft weten weer te geven.

Ook doet hij hier reeds, in de verlichting der gezichten en van de kamer, den eersten stap in die richting, welke aan Rembrandt haar naam zou ontleenen.

Slechts eene bedenking is er nog tegen de teekening te maken, n. l. in de verkorting van het linkerbeen, waar de knie geheel misteekend is.

In ditzelfde jaar ontstonden waarschijnlijk het heeren- en damesportret uit de verzameling Secrétan. Jammer genoeg werden deze pendants op de veiling afzonderlijk verkocht. Het heerenportret kwam in het bezit van Maurice Kann, die het na zijn dood aan het Louvre vermaakte. Waar het damesportret bleef, is mij onbekend. In compositie volgt hij hier geheel het Londensche werk, echter niet in de opvatting. Om het portret is het hier in de eerste plaats te doen, het sober intérieur, met hoeveel zorg ook uitgevoerd, dient slechts als décor. Hierdoor is die eenheid tusschen de figuur en haar omgeving ontstaan waar naar de schilder tevergeefs in zijn voorafgaande werk heeft gestreefd.

Het koloriet is diepkrachtig met vetten toets aangebracht, de teekening, afgezien van den langen bovenarm der dame, streng en correct.

De heer draagt een elegant zwart satijnen met mouches bezaaid kostuum,

violet-grijze zijden kousen, een platte kraag en een donkeren breed geranden hoed. Hij heeft blonde gefriseerde haren en snor. De dame draagt een prachtig zwart gebloemd zijden kleed. Op de tafel ligt hetzelfde Perzische tapijt als bij de *Kaartenteekenaar*. De vloer, een zoogenaamde Italiaansche vloer, bestaat uit veelkleurige marmeren tegels.

Het jaar 1628 toont ons de Keyser als een der grootste meesters, die de Hollandsche school ooit voortbracht.

Zijn vrouwenportret in het Museum te Boedapest en de twee altaarvleugels in het Kaiser Friedrich Museum te Berlijn, beide gedateerd 1628, overtreffen niet alleen al de tot nu toe bestaande werken zijner tijdgenooten, ja kunnen op één lijn gesteld worden met Rembrandts beste werken ontstaan tusschen 1631-1635. Vooral het vrouwenportret in zijn eenvoudige grootsche opvatting, met den karaktervollen kop, de krachtige, breede schilderwijze, de fijne kleurennuance van het stilzwarte kostuum tegen den zacht groengrijzen achtergrond, terwijl de werking van het geheel door een, in overdrachtelijken zin gesproken Rembrandtieke verlichting verhoogd wordt, doen veronderstellen dat de Keyser's werk van invloed op den jeugdigen Rembrandt geweest moet zijn.

De twee schilderijen te Berlijn zijn als onderwerp zeer merkwaardig èn in het œuvre van den meester èn voor den tijd.

Naar alle waarschijnlijkheid zijn deze twee paneelen de vleugels van een altaar, waarvan het middenstuk een Christus aan het Kruis voorstelde, zooals de zwartgrijze wolken van den achtergrond doen vermoeden. In opvatting volgt de schilder, op kleine afwijkingen na, de primitieven op den voet. De personen zijn als donatoren voorgesteld, doch terwijl een meester uit de 15e en 16e eeuw, de familie door achter hen staande Heiligen als 't ware aan Christus zou hebben voorgesteld, breekt de Keyser deze traditie met in zijn compositie de moeder en haar zoon op hun plaats te stellen.

Denkelijk is deze variant in de opstelling slechts toe te schrijven aan de Keysers onbekendheid met dit katholiek gebruik ; hij zelf was de hervormde leer toegedaan. Het gemis van het middenstuk doet zich bijna niet gevoelen daar de personen absoluut geen aandacht schenken aan het naast hen afgespeelde drama. Wel heeft de schilder dit willen uitdrukken in de geknielde houdingen en gevouwen handen, doch zonder eenig succes. De handbeweging van den vader doet eer aan een druk gesticuleerend schutter denken. Doch waarin hij boven alles geslaagd is, zijn de van leven tintelende portretten waaruit, een van zijn kracht bewust kunstenaar spreekt. Teekening, techniek en kleurgevoel : alles getuigt van een meesterlijke beheersching.

Dat het nu nog onbekende middenstuk, behoorende bij de twee altaarvleugels van het Kaiser Friedrich museum te Berlijn, niet het eenige bijbel-

sche onderwerp is geweest wat de Keyser schilderde, leeren ons enkele Inventarissen uit de 17e eeuw. Zoo komt in den Inventaris van Lambert Hermansz. Blaeuw te Amsterdam den 16n Mei 1648 voor : « Een *Ecce Homo* met swarte lijst *f* 8.— » van Thomas de Keyser.

In den Inventaris van d'Heer Henric Bugge van Ring en Joffe Aeltge Henricks Van Swieten te Leyden 1666 *Een bootschap Maria*, met een gouden lijst van Keyser en *Christus tusschen de moordenaars aen 't Cruys.*

Het scheen den schilder in geldelijke zaken voor den wind te gaan, 23 Januari 1629 kocht hij voor *f* 5600 een huis aan de Zuidzijde der Leliegracht. Dat alleen zijn kunst hem zooveel opbracht, is, gezien de weinige werken welke vóór 1630 ontstonden, moeilijk aan te nemen.

Eerst tusschen 1630 en '40 treedt de Keyser als schilder op den voorgrond. Het Mauritshuis bezit in den zoogenaamden *Geleerde* geteekend en gedateerd 1631 een van de hoogststaande en volmaaktste werken van den meester. Welk een verschil met den *Kaartenteekenaar* in de National Gallery, een weifelende, met vele tekortkomingen, eerste poging tot het schilderen van een portret in een interieur die hij nu nauwelijks vier jaar later, tot ongekende hoogte zou opvoeren.

De schilder geeft hier het oogenblik weer waarop zijn model, alvorens zijn lectuur voort te zetten, een oogenblik rust om het gelezene te verwerken.

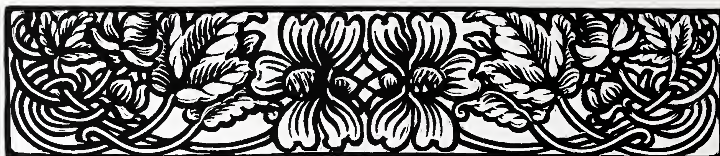
De groote soberheid in opvatting verleent een hooge distinctie aan het schilderij. Het koloriet is gedempt, de heer draagt een zwart kostuum en een slappe witte kraag, de vloer bestaat uit zwarte en witte tegels, het tafelkleed is dofrood, de vet-breede schilderwijze en de verlichting zijn als door Rembrandt aangebracht.

Doch hoe ongelijk zijn scheppingsvermogen was, toonen de verschillende werken in dit jaar, 1631, ontstaan. Geen er van staat zoo hoog als het schilderij in het Mauritshuis. Zijn er in de teekening geen groote gebreken, zooals b. v. in het mansportret ingezonden door Dowdeswell & Dowdeswells te Londen, op de Haagsche portrettententoonstelling van 1903, waar de uitgestrekte rechterarm geheel misteekend is, dan is het koloriet hoogst onaangenaam, zooals in de mansportretten in het Rijksmuseum te Amsterdam en in het Louvre, hardrose wangen met groene schaduwen. Denkelijk ontstonden ze vóór den *Geleerde*, ze zijn namelijk january 1631 gedateerd.

(Wordt voortgezet)

J. O. KRONIG.





DE VIII^{STE} TENTOONSTELLING VAN INTERNATIONALE KUNST TE VENETIË

DE BELGISCHE AFDEELING



NDER de gunstige voorteekenen van een frisch lentelicht, opende Venetië met groote plechtigheid, haar VIII^{ste} internationale tentoonstelling. Dat was inderdaad een gelukkig teeken, want te Venetië wordt men meer dan elders, de harmonie tusschen de kunst en de zielestaat der geheele stad gewaar. Het blonde licht overstrooide haar gulden paleizen, haar watervlakken met loovers van goud; haar open plaatsen, als hartaderen van 't verkeer, waren beplekt met 't zwart van een dichte menigte en in die gisting en beweging rees het beeld van de vroegere weelde der stad stralend voor ons omhoog. Alles, als in een sonore taal, vertolkte zich hier in breede en wijdsche gebaren : en ditmaal ook op dezen feestdag, zag men van de hoogte der gefestoende balustraden, veelkleurige vanen hun tonen huwen aan het geschetter der banieren, en de gevlagde schepen in het San Marcodok, terwijl, als in de tijden der Buccentauren, een stoet van statiegondels in goud en zilver, met allegorisch beeldhouwwerk aan de stevens, de autoriteiten naar de *Giardini* voerden, waar de tenten der tentoonstelling waren opgesteld. Springt 't dan niet duidelijk in 't oog dat met op den achtergrond de steeds aanwezige bekoring van zijn eenig decor, Venetië aan een kunsttentoonstelling een gansch eigenaardig cachet geeft ?

Ook is ze wel de stad bij uitnemendheid voor de cosmopolitische concentratie van plastische kunst. Haar verleden geeft haar dat eigenaardige, 't welk door de traditie aan elk historisch centrum verleend wordt en haar moderne zijde dankt ze enkel aan het verblijf harer talrijke en steeds wisselende bezoekers, een kolonie van bevoorrechten uit de geheele wereld, die aangetrokken worden door de uitspanning, die ze hun biedt. Dit publiek, met een esthetische opvoeding op vele reizen verkregen dat zich kenmerkt

door de grootste verscheidenheid van smaak, verschilt in essentie van het zwaarwichtiger publiek in andere kunsthoofdsteden. En bovendien is 't een



BELGISCH PAVILJOEN: Atrium met *Fontein* door L. SNEYERS.

publiek dat *koopt*. Hiervan strekken de talrijke transacties gedurende vorige tentoonstellingen ten bewijze.

Ziedaar evenzoovele factoren, die den grooten toeloop naar de tentoonstellingen te Venetië verklaren; voeg hierbij dan 't feit dat ze tweejarig zijn en ongeveer de eenige onderneming van dit genre in Italië. Dit stempelt ze reeds dadelijk tot een belangrijke gebeurtenis en verklaart den wedijver waartoe ze aanleiding geeft, omdat 't bekend is dat er, na officiëele of particuliere aankoop, vele der tentoongestelde werken naar de inheemsche musea zullen gaan.

Uit een esthetisch oogpunt moeten we vooral doen opmerken dat, dank aan diezelfde factoren, daar een keuze plaats grijpt, die een duidelijke afspiegeling geeft van den modernen geest. Nergens elders volgt men op zoo

aannemelijke wijs, de verschillende stadiën der huidige schilder- en beeldhouwkunst en dit ook dank aan een wél overlegde organisatie. Het hoofdcontingent wordt langs den weg van uitnoodigingen verkregen. Geheele zalen waren zelfs aan enkele in 't oog springende talenten voorbehouden, aan wie het uitvoerend comité een bizondere hulde wenschte te bewijzen. Dit was dit jaar het geval met Besnard, Kroyer, Stuck, Tito en Zorn. Vervolgens zag een speciale jury zich belast met de ontvangst der ingezonden stukken, altijd onder voorbehoud van een bepaling in het reglement dat de werken het getal van honderd niet mogen overschrijden. Deze jury bestaat uit vijf personen en wordt uit de belanghebbenden der verschillende landen gekozen, uit kunstenaars die reeds te Venetië hebben geëxposeerd. Dit jaar viel deze, voor ons vleiende onderscheiding, aan Baertsoen te beurt.

De landen, die zich officieel doen vertegenwoordigen, hebben een speciale commissie om het vereischte contingent langs den weg van uitnoodigingen bijeen te brengen. Bovendien bezitten die landen de bevoegdheid om op een, door het gemeentebestuur aangewezen terrein, een paviljoen te doen optrekken, dat gedurende al de volgende tentoonstellingen hun eigendom blijft.

België was voor twee jaar het eerste land om van dit voorrecht gebruik te maken, dat sedert door Engeland, Beijeren en Hongarije is gevolgd.

Deze algemeene aanwijzingen zullen bij wijze van inleiding tot de omschrijving van het Belgisch aandeel in deze expositie niet overbodig blijken, aangezien deze hierdoor beter in het haar passend kader kan worden gevoegd.

We zeiden reeds dat de expositie een bij uitstek modernen geest ademde, of liever dat de schoonheid die ze vertegenwoordigde van zeer actueelen aard was. De heer Fierens-Gevaert had dan ook den vereischten toon volkomen begrepen en de ingezonden werken in overeenstemming daarmee geschikt.

Zonder in verdere uitwijdingen te treden, zullen we allereerst verschillende doeken noemen, die door hun kunstgehalte de aandacht hebben gevraagd en die voordeelig en in 't oog vallend geplaatst waren. Ze waren alle reeds op verschillende tentoonstellingen aanwezig en werden bijgevolg reeds in dit tijdschrift besproken. Dit waren vooral de *Zeelui* van Oleffe, de *Minnehof* van Ensor, *Zomer* van Smeers, *Visschershaven* van Baseleer, *Het groene Medaljon* van Vloors, de *Parasol* en de *Modemaakster* van Morren. Voegen we hier nog bij : *Longchamps fleuri* van Lambert en *Vlaamsch Dorp onder den Sneeuw* van Edm. Verstraeten. Verder nog het *Tafelkleed* van Niekerk en een *Naaktstudie* van van den Eeckhoudt. Deze werken onderscheiden zich hoofdzakelijk door de knapheid van hun maakwerk, de oorspronkelijkheid der opvatting en hun kleurgevoel. Ze vormden in een saamgesteld geheel, het zwaarste

BELGISCHE AFDEELING. MIDDENZAAL.

Op den achtergrond : *La Barque de l'Idéal* van Montald.

Op den voorgrond : *Fontein* van Minne.



bestanddeel en gaven er den grondtoon van aan. Er heerschte meer homogeniteit in het kleine salon, waar de werken van de schilders van de Leye, een aardige en heel toepasselijke benaming, bijeen waren. Claus, die veel heeft bijgedragen tot het vormen van deze groep, was er met acht doeken, waaronder vooral opmerkelijk waren *Olmen langs de Vaart*, *Septembermorgen* en *Velden na den Regen*. Te Venetië zeer geliefd (in 't Museum aldaar hangt een zijner schoonste stukken), heerschte Claus in deze zaal onbetwist als meester en ook een weinig als hoofd eener school. Deze groep van schilders, die of wel onder zijn leiding gewerkt hebben, of in zekere mate met de zijne gelijk loopende wegen zijn gevolgd, bestaat uit : Mej. Jenny Montigny, Mevr. Anna de Weert, Buysse, Rod. de Saegher, Gustaaf en Leon de Smet, Modest Huys en Edm. Viérin. Zij alle exposeerden doeken, die zich kenmerkten door een zoeken naar licht en de poësie van de zon, waar ze de mooie intieme hoekjes van Vlaanderen liefkoost. Enkelen dezer kunstenaars, vooral Viérin, bevestigen eens te meer de oorspronkelijkheid van hun opvatting in de verschillende vertolkingen van een gemeen ideaal, terwijl anderen zich meer onmiddellijk onder den invloed van den Meester van Astene voelen. Niettemin zijn over 't algemeen, de symptomen van artistiek begrip tamelijk verscheiden en toonen hoezeer in België de individualiteit overheerscht over de begeerte om de verschillende krachten te vereenigen, niettegenstaande de in 't oog vallende gelijkenis, als uitvloeisel van de overeenkomst in neiging en keus van onderwerp.

Na deze korte schets van het element dat aan de Belgische afdeeling tot uitgangspunt diende, moeten we hier met een enkel woord de decoratieve aanblik van het paviljoen vermelden.

't Is hier voor twee jaren reeds gezegd, hoe wél de algemeene schikking bij de te stellen eischen past [1]. De bouwmeester er van, de heer Sneyers, heeft een architectuur verzonnen, waarin de kunstwerken op het voordeeligst tot hun recht komen. Ditmaal was de binneninrichting een weinig gewijzigd om als decoratief element twee paneelen van Montald : *La Fontaine de l'Inspiration* en *La Barque de l'Idéal* te omsluiten. Men herinnert zich nog deze decoratie-projekten, die in 1907 op de Tentoonstelling te Brussel zijn geweest en als wandversiering zijn gedacht voor de vestibule van het Oude Museum. Hoe deze questie zich ook moge oplossen, 't valt niet te ontkennen dat uit een oogpunt van esthetiek, die werken te Venetië in het Belgisch paviljoen wel op hun plaats waren en geheel in den geest der expositie vielen. Door een handige verandering in de omlijsting, pasten ze wonderwel in de

[1] Zie *Onze Kunst*, October-nummer 1907.

algemeene schikking van de middenzaal van het paviljoen en wonnen ze zoo onder dit warme licht, dat ze opzettelijk voor deze plaats gemaakt schenen. Dat is omdat Montald aan Italië heeft gedacht toen deze paneelen aan hem geopenbaard werden. Men voelt in ze herleven het blauw van Pinturrichio en het Byzantijnsche goud en we hervonden in die nieuwe scheppingen, iets van den glans van San Marco in zijn lichtende gewelven, hier bij 't volgen van het stralenspel op die vlakken van gloeiend goud, die als in een stralenboog het profiel der landschappen omgeven, waarin het zachte, diepe azuur volkomen opweegt tegen het teedere en rustig werkende groen.

De paneelen van Montald zijn van een bijna verblindende oorspronkelijkheid en staan daardoor in betrekking met de esthetiek der actualiteit, waarvan we zooeven gewaagden. Terwijl ze alle zijn doortrokken met één zelfden modernen geest, worden we tegelijk bekoord door dat heropleven van de kunst der wandbeschildering, die we zoo lief hadden gekregen in de oude kunst. We zien in Montald een kunstenaar die, na schitterende academische studieën en vruchtbare waarnemingen in den loop zijner reizen, een kunstformule vond die onze artistieke opvattingen volkomen uitdrukte. Het zou echter voorbarig zijn om reeds nu er de duurzaamheid van te willen voorspellen, maar het is te veronderstellen dat, wanneer de auteur zich voldoende rekenschap van zijn vermogens heeft weten te geven, wanneer hij volkomen over de moeilijke vraagstukken die hij zich stelde, heeft gezegevierd, in 't kort zoodra hij een werk gemaakt heeft, dat geheel uit de gedachte ontsproten zal zijn, zijn schilderingen nog lang den beschouwer zullen blijven boeien, zooals ze hem heden verbazen en treffen als iets ongedachts.

De werken van Leempoels, die in de nabijheid der vorigen waren opgesteld, hebben een soort van nieuwsgierigheidbevredigend succes gehad en we bekennen gaarne dat ze ons intrigeerden. Er is hier sprake van zijne aanvangswerken, waarmee de kunstenaar zich snel een naam heeft gemaakt. Een woord van grooten lof verdient o. a. *Het Noodlot en de Menschheid* : honderden, duizenden ineengekrompen, gewrongen, slap- machtelooze, wilskrachtige, bloedelooze of gezwollen handen, worden geboren als uit de lijst en bewegen zich in de ruimte, als naar een denkbeeldigen horizont ; ze strekken hun ijdel wilsverlangen als naar een duister Zenith, waarin zweeft, raadselachtig, een bleeke effigie, opgevat als buiten de ruimte, vagelijk mystiek, met de genacreerde trekken als van een gotieken Christus. Wilssamentrekking, stoute conceptie, geserreerde uitvoering, alles schijnt op dit werk den stempel te zetten van een mensch, die het innerlijk verband der dingen verstaat. Andere werken ook, zooals *Zij die weenen*, *de Vriendschap*, *de Sophist*, schijnen het merkteeken te dragen van de helderziendheid van een psycholoog, die zeker is van zichzelf en het leven stort in de schijnbare onbewegelijkheid der

vormen. Zulke werken wekken niet enkel onze aandacht, maar tevens ons vertrouwen; ze roepen iets dieps en onbepaalds voor ons op, hetgeen ons bij



BELGISCH PAVILJOEN: Zaal met Indrukken uit Venetië.

den maker er van een volkomen geloof in het ideaal doet veronderstellen, waarvoor hij ons in zijn liefde wil doen deelen en we zoeken naar waarborgen voor zijn oprechtheid. Hetgeen ons nu echter in de kunst van Leempoels van de wijs brengt, is dat, niettegenstaande het weten en kunnen, waarvan hij blijk geeft, men een zeker gevoel van wantrouwen niet in zich vermag te onderdrukken, hetgeen wordt bevestigd, zoodra men het jongste werk van den meester ziet. Al zijn werk der laatste jaren is in den afgeloopen winter in den Kunstkring te Brussel tentoongesteld geweest, maar geen zijner schoone eigenschappen van vroeger, heeft er zich volkomen in gehandhaafd; het voortbrengingsvermogen in zijn geheel is verzwakt en het geheel is slap en mager. Indien dit al de technische waarde van zijn jeugdarbeid niet vermindert, wordt de illusie die ons van de gevoelszijde moest toekomen er niettemin door verzwakt.

Een kunstenaar daarentegen, in wien we alle waarborgen voor een

gloeiende overtuiging meenen te vinden, is George Minne. Bekennen we dat, waar we niet altijd een uitleg weten te vinden voor zijn sculpturale bedoeling, dit enkel is omdat wij niet immer in staat zijn ze te volgen, maar we raden, we voelen, niettegenstaande dit gedeeltelijk niet begrijpen, onder vaak vreemd uitgehouwen vormen, den levendigen geest van een sterk persoonlijk artist. Ditmaal was 't wel inderdaad een nieuwe visie, door een oorspronkelijk talent opgevat en gestaafd door een werk dat een aanhoudende applicatie gevraagd heeft naast groote zuiverheid van gevoel. En hoewel deze kunst ons treft door een eenigszins wrange en wreede zijde, vinden we er in een talent dat niet op 't effekt van 't bizarre wil werken, maar waarvan de hooge personaliteit zich een ideaal heeft opgebouwd, bezijden het leven en de plastieke schoonheid. Twee zijner stukken : de *Fontein* en de *Man met den Wijnzak*, vragen de sympathie van hen, die in een werk naar dat mysterieuse ik en weet niet wat zoeken, waaruit het kunstgevoel bestaat en dat, — en dit is vooral den beeldenden kunsten eigen, — de gewaarwording geleidt door 't gezicht, dat zich laat tasten door 't gevoel, maar dat zich niet in woorden laat uiten.

Bovendien is deze sculptuur, die men vaak paradoxaal heeft genoemd, in den grond niet van ander schoon beeldhouwwerk onderscheiden. Indien er bijv. op 't eerste gezicht, een volstrekt verschil bestaat tusschen de kunst van Minne en die van Rousseau, ontmoeten deze beide kunstenaars elkaar toch in de zuivere en eenvoudige wetenschap van den vorm. Maar waar Minne er behagen in schept om de vlakken wel te definieeren en de plans te verkorten, zóo dat de hoeken gebroken worden door 't omringende licht, doet Rousseau de vormen met meer diepgang in de ruimte spelen en omringt ze met een fluweeliger en streelender glans. En bij beide meesters vinden we altijd een innige uitdrukking van het kunstenaarssentiment.

Rousseau was te Venetië met vier zijner schoonste werken, drie bustes, en de groep de *Offerande*. Rombeaux bevestigde eens te meer zijn stevige wijze van werken in een *Bacchante* en een buste de *Glimlach*. De afdeeling beeldhouwwerk bestond verder uit rijp werk van Braecke, de Vreese, Samuël en Jules van Biesbroeck.

Een serie schetsen en notaties door onze Italië-bezoekende kunstenaars onderweg gemaakt, waren onder den titel *Venetiaansche indrukken* in een koket kabinetje vereenigd. Men vond er los doorheen geworpen hoekjes, schuiten met breede oker zeilen, kaden en zonbeschenen paleizen, vluchtige indrukken, onderteekend door Gilsoul, Blieck, Heintz, Houben en Opsomer. Die doeken toonen de gemakkelijkheid waarover men ten onzent beschikt in 't aanleggen van een stuk met behulp van enkele juist geziene tonen. In

hetzelfde salonnetje hielden de prachtige pastels van Walter Vaes *Azuur en Goud, Avond van Smaragd, Zilveren tonen,* onze aandacht wat langer gevangen. Het waren even zoovele lieve en passend gekozen namen bij exquise stukjes poësie, van een teeder-verfijnd kleuren-lyrisme. In de witte passe-partouts waarin ze uitkwamen, ademden ze de atmosfeer van een droom. Hier is 't een laag, oud huisje met een vreemde zon, die over 't geel geworden pleister heenglijdt en onder dompelt in 't water, 't dubbel van die halve tinten gevormd door 't spel van 't licht en de arabesken der duistere vensteropeningen. Dáar schijnt een kade met aschkleurige plaveien, ingelijst in een plekje groen, onder een onrustigen schemerhemel. Verderop verschijnt het eiland *San Giorgio* vermiljoen als een paleis in een luchtheveling, op 't gemoireerde water, met zijn teedere akkoorden op éen zelfde wijze aangeduid als 't door Whistler werd gezien. Ze hechten zich in 't geheugen vast en 't is een genot om zich daarna langs de oevers te gaan vermeien en 't thema voor dergelijke scheppingen te gaan zoeken, zooals ons die in 't werk van een subtiel kolorist zijn getoond.

We mogen echter niet besluiten zonder een woord over de internationale expositie in haar geheel. De schildering in klare tonen overheerschte er. Ontleend aan een scherpe waarname der atmosfeer, is ze voor veel kunstenaars geworden een aanleiding om de lenigheid van hun penseel met levendigheid te toonen. Ze werpen een bliksemflitsend paletvuur op 't doek, dat de met verbazende verve aangezette silhouet als met met een gloed van stralen omgeeft. De Italiaansche afdeeling kenmerkt zich vooral door deze schoonschijnende virtuositeiten. Met hen vergeleken, hebben de stoutste onzer kunstenaars nog iets schuchters ; ook geeft men er zich wel rekenschap van dat, om te wedijveren met deze improvisaties, waarvan ons kalmer temperament ons nooit zal vergunnen het vuur te evenaren, wij de ons eigen kunstuitdrukking moeten doen gelden, welke daarin bestaat om de natuur op den voet te volgen. Zoo kan men tegenover de lenigste improvisaties, den *Septembermorgen* stellen van Emiel Claus. Dit stuk kan door de waarheid van zijn uitdrukking de vergelijking wel doorstaan. Dezelfde opmerking geldt voor 't doek van Hendrik Luyten, een der beste van den schilder, dat onafhankelijk van de Belgische mededinging in de internationale afdeeling hing.

Bij wijze van slotsom mag wel worden opgemerkt, dat in dit tournooi der verschillende landen er een premie gesteld scheen op virtuositeit. Dit alles ten bewijze hoezeer 't talent op prijs wordt gesteld, dat zich enkel door de macht zijner persoonlijkheid doet gelden. De Belgische kunst daarentegen, openbaart zich meer in schitterende improvisaties, dan dat ze zich doet

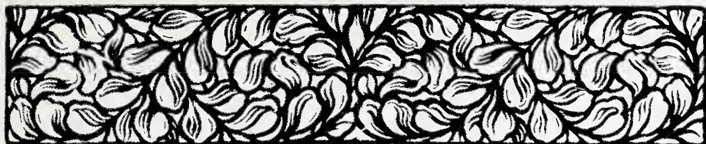
gelden door grondige wetenschap en de getrouwe weergave der werkelijkheid. Deze deductie doet zich echter meer gevoelen en raden, dan dat ze zich als van zelf aan ons opdringt, want de Belgische deelname heeft minder plaats gehad met 't doel om deze eigenaardigheid tot haar recht te doen komen en daardoor te werken als bij contrast. Ze was zooals we zeiden, veeleer samengesteld met 't doel om met den algemeenen toon te harmoniseeren.

Ten dien opzichte wil 't ons voorkomen dat enkele onzer kunstenaars, zooals vooral Melchers en van Holder, die een neiging vertoonen om zich bij de internationale productie aan te passen, zich daardoor op een lager en minderwaardig standpunt stellen. Fernand Khnopff zonderen we van deze aan- en opmerkingen uit, omdat hij, zonder zich striktelijk aan te passen aan de grondbeginselen onzer nationale school, evenwel overal de autoriteit van zijn juist oordeel zal doen gelden, dat in zijn streng opgevatten stijl weerspiegeld wordt.

Dit verslag zou onvolledig zijn, zonder de vermelding van een belangrijke afdeeling zwart en wit, waaronder we enkele der beste platen weervonden, die we op de jongst gehouden speciale exposities bewonderd hadden. Maar de dag begint te neigen en doet in de zalen omtrekken en schaduwen versmelten. We gaan in den tuin, waar we, vóor ons vertrek, nog eens met éen blik omvangen 't mooie, met sgraffiti versierde paviljoen, de menigte, de lichte toiletjes onder de schaduwen van 't lauwe groen. En verderop, meer naar den achtergrond, het hoofdgebouw, met den zuilengang, purper gevlekt tegen een bleeken hemel. En we verlaten al die sympathieke dingen met 't prettig gevoel van aangezeten te hebben aan een feest van goeden smaak, terwijl we een dankbare herinnering bewaren aan dit welingericht en zaakkundig saamgesteld geheel.

Jules Schmalzigaug.





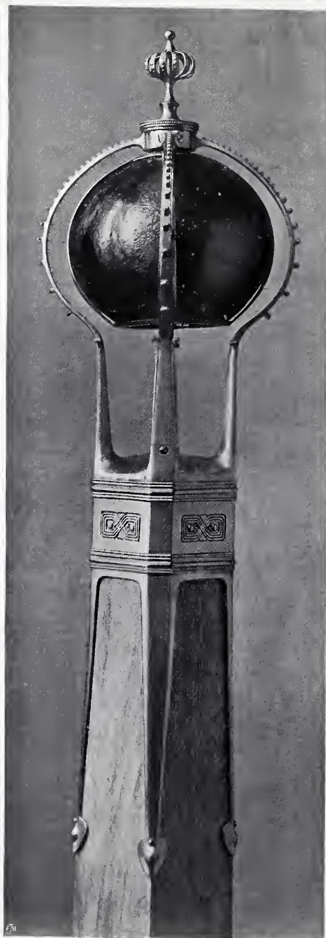
LATER WERK VAN JAN EISENLOEFFEL



OEN Eisenloeffel ongeveer anderhalf jaar geleden naar München vertrok om daar te werken voor de « Vereinigte Werkstätte für Kunst im Handwerk », wezen wij in een afscheidsartikeltje in het weekblad « de Amsterdammer » op de groote beteekenis van dit feit en in een daarbij gegeven korte karakteristiek van Eisenloeffel als nijverheidskunstenaar zeiden wij o. a. dit :

« Eisenloeffel is een van de knapste hollandsche nijverheidskunstenaars, hij heeft een verbazend groote werkkracht en een te benijden enthousiasme, waarmêe hij alle moeielijkheden en bezwaren te boven komt, hij heeft een groot talent om allerlei vormen, die de tegenwoordige nieuwe technieken met zich brengen, toe te passen en vooral om die te zuiveren en te beschaven, hij weet, al kan hij wel eens leuk uit den band springen, wat er gaande is, wat de bedoeling is van de tegenwoordige beweging, hij zint altijd op nieuwe oplossingen, hij is altijd klaar om wat nieuws ter hand te nemen als het zich maar even laat denken, dat er aardige resultaten van te wachten zijn, hij heeft een deugdelijke studie achter zich, en hij maakt werk, dat van uiterst grooten invloed is op de algemeene industrie. »

Eisenloeffel is reeds lang weer terug uit Duitschland, wij hebben enkele dingen gezien, die hij daar gemaakt heeft en fotografieën van bijna álles wat hij daar gemaakt heeft, wij hebben dat alles met zorg en aandacht bekeken en 't resultaat was dat wij ons niet weinig gevleid voelden in onzen trots van « menschenkenner ». Want waarlijk, het boven aangehaalde citaat, het zou geschreven kunnen zijn, nú, naar aanleiding van Eisenloeffel's « duitsche » werk. Wij vinden al de genoemde elementen, die den nijverheidskunstenaar Eisenloeffel samenstellen, in dit werk terug. Wij zien zijn knapheid in hoofdvormen en détails van bijna alles wat hij laat zien, in zijn constructiedeelen, die hij zoo mooi weet te verwerken tot ornament, d. i. tot versiering, in zijn ornament dat daar is om zich zelfs wille, sober maar uiterst beschaafd, nobel wel. Wij zien zijn groote werkkracht en zijn enthousiasme uit het zeer vele,



II. Geel koperen lantaarn op trapbalustre,
balon van antiek geel glas.
Ontwerp JAN EISENLOEFFEL. Uitv. « De Woning ».

dat hij in dien betrekkelijk toch maar zeer korten duitschen tijd, heeft geproduceerd. Wij zien zijn talent om zuivere moderne vormen te vinden vooral ook weer in zijn tot zuivere lijnen verwerkte constructies. Wij zien hem zoeken naar nieuwe oplossingen, wij zien hem twee nieuwe technieken ter hand nemen (glasmozaïek- en marmer-bewerking). En wij zien hem, zoowaar, ook af en toe uit den band springen, zij 't hier dan ook niet altijd « leuk ». Want... maar neen, Eisenloeffel is een té belangrijke figuur in de hollandsche nijverheidskunst, en deze heeft té veel aan hem te danken dan dat hij niet er recht op heeft, dat wij, alvorens zijn fouten op te sommen, eerst eens bezien zijn waarlijk niet weinige en niet kleine goede kwaliteiten. En laten wij dan, om te beginnen maar in eens zeggen, dat wij Eisenloeffel den knapsten en den meest belangrijken vinden van alle metaalbewerkers, niet alleen in Holland maar ook in het buitenland. Zeker, hij is niet de kunstdrijver die den roem zal vernieuwen door Abram van Vianen en anderen aan Holland geschonken. Maar sakkerloot, als hij dat wel was, dan zouden wij hem niet zoo belangrijk achten als wij dat nu doen. Wij zijn de groote tijden van het kunstdrijfwerk reeds lang voorbij; de taak van den kunstenaar van thans is wel zeer gewijzigd, hij heeft juist te bestudeeren *nieuwe* technieken, om te zorgen dat dáármeê schoonheid bereikt worde, om te zorgen dat langzamerhand weer bereikt worde wat bestond in den bloeitijd van het handwerk, dat in 't algemeen al wat gemaakt wordt, schoon zij. Op dezen weg vordert men geen stap door beoefening van oude handwerktechnieken, maar alleen door wel zeer ter dege te beseffen dat er een

I. Deksel van een penning-étui. Ivoor met émail.
Ontwerp en uitvoering van Jan Eisenloeffel.





Ill. Vloerbouilloir in geel koper.
Ontw. Jan Eisenloeffel. Uitv. « De Woning ».

geheel nieuwe wijze van vormgeving aan 't komen is, die de plaats gaat innemen van het oude handwerk en dat men, om weer te kunnen komen tot een periode van algemeene schoonheid, van vormeenheid, van stijl, moet streven naar de synthese van kunst en techniek, dat is dus thans en voor de toekomst, naar de synthese van de twee elementen die zoo lang, schijnbaar terecht maar in wezen ten onrechte, als antithese werden tegenover elkaar gezet : kunst en machinale voortbrenging. Zoo Eisenloeffel... voor een groot deel. Want het valt Eisenloeffel wel vaak zwaar niet meer te zijn dan de nuchtere zoeker, de kalme, beredeneerde vormenvinder, de angstvallig wikkende ontleder. Ach, hij zou zoo graag af en toe eens inderdaad uit den knellenden band van het bedwingende rationalisme springen om zich te vermeien in het streven naar wat hij soms, in pessimistische buien wel acht te zijn « hoogere » kunst dan de gewone eenvoudige gebruiksdingetjes, die hij toch waarlijk voor dezen tijd en voor de omstandigheden waaronder wij nu leven, zoo vaak tot dingen van niet geringe esthetische waarde heeft gemaakt. Vooral voor Eisenloeffel is deze neiging niet zonder gevaar omdat hij bovendien de eigenaardigheid heeft zich sterk en plotseling te laten beïnvloeden door allerlei indrukken zonder scherp te onderscheiden. Hij zal bijv. spreken met een of anderen fellen aanhanger van « terug naar het handwerk », hij zal sterk komen onder den indruk van diens enthousiaste betoogen, en zonder nu te bedenken dat zijn waardeering meer

geldt het enthousiasme waarmêe betoogd werd dan wel de beginselen die betoogd werden, zal hij ineens een sterke neiging voelen naar die beginselen, alleen omdat zij met zooveel enthousiasme betoogd werden. En terug geko-

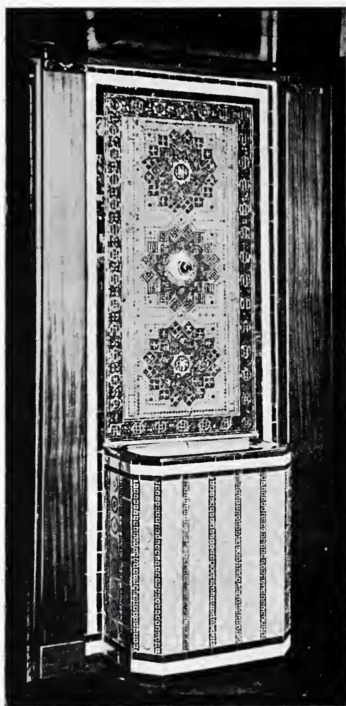


IV. Mokkaservies in mat zilver, geëmailleerd. Ontw. JAN EISENLOEFFEL. Uitv. BEGEER, Utrecht.

men in zijn werkplaats, wendt hij zich geërgerd af van zijn met veel moeite en veel studie en veel liefde gemaakte « gewone fabrieks »-werk, om ook te gaan « terug naar het handwerk ». Hij neemt zich voor een kunstwerk te maken als nooit nog gezien, een voorbeeld voor alle tijden, een ding zooals men ééns maar maakt in zijn leven. En dat... mislukt. Het mislukt, niet alleen voor hem met zijn hooggespannen illusies, maar voor ieder die het zoo veel betere « gewone » werk van hem kent.

Een voorbeeld van zulk bizonder werk is misschien het onder N° 1 afgebeelde deksel van een étui waarin aan den Heer Prof. Pekelharing een drietal afslagen van een te zijner eer gemaakte medaille werden aangeboden bij zijn afscheid van de Technische Hoogeschool te Delft. Het étui is vervaardigd van ivoor en geëmailleerd koper.

Het afgebeelde deksel bestaat uit drie bol-gebogen ivoren velden, waarop in 't midden een koperen medaillon, en van elkaar gescheiden en begrensd door een koperen band. Medaillons en banden zijn versierd met veelkleurig emailleerwerk en steentjes op de hoeken. Daardoor bereikt het geheel als kleurensamenstelling een wel aardig effekt. Maar architektonisch is het ding toch zeker niet heel veel boven het middelmatige. Hoe onbeholpen zit het in



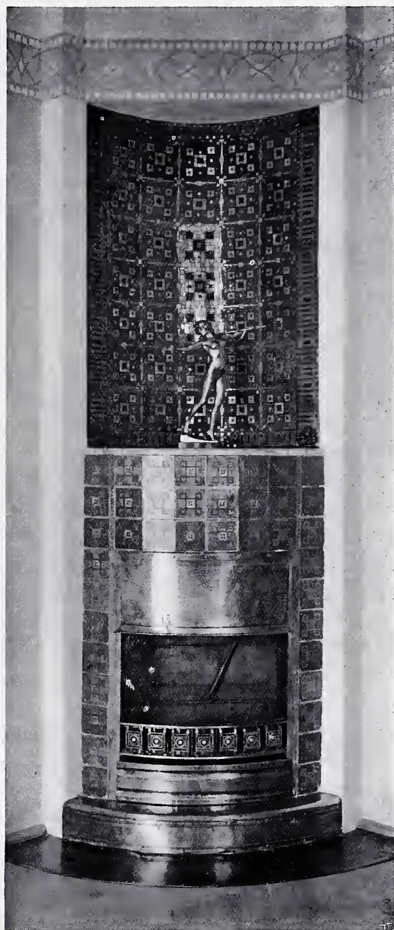
V. Muurfonteintje, glasmozaïek.
Ontw. JAN EISENLOEFFEL. Uitv. « Vereinigte Werkstätte für Kunst im Handwerk », München en Jan Eisenloeffel.

elkaar, hoe gebrekkig zijn die randversierinkjes opgelost op de uiteinden der strookjes. En de versiering op zich zelf! Armoedig, gezocht zonder iets te vinden dat de moeite waard is het uit te werken, gebrekkig, slordig. Of zijn die hoeken der medaillons niet als ornement van een niet goed te praten slordigheid? Neen, 't is waarlijk gelukkig dat Eissenloeffel altijd, na even uitgeraasd te zijn, weer terug komt op den juisten weg, op zijn weg. En, wij zouden haast zeggen, 't is waarlijk gelukkig dat Eisenloeffel een groot deel van zijn leven tot nog toe, eerst in de combinatie « Amstelhoek », later in « De Woning » heeft samengewerkt met Penaat, die juist in de tijden van hun innigste samenwerking zoo zuiver, zoo doelbewust, zoo zonder omzien ging den weg die hem gewezen werd door zijn scherp gesteld beginsel. Want wij gelooven dat Eisenloeffel juist en vooral door Penaat voor een groot deel is medegetrokken op den weg, waarop hij thans in 't algemeen toch gaat, waarop hij nog wel eens stilstaat, omziend naar wat achter ligt, of met verliefde blikken in aanlokkelijke zijpaadjes, maar waarop hij voortgaat toch gestadig, beseffend dat het de eenige weg is waarlangs hij heeft te gaan om te komen tot het doel, dat ook voor hem heilig is. Ja waarlijk, Eisenloeffel is als een kind. Kordaat en vol goeden wil stapt hij voort, maar dan in eens ziet hij een vlinder vladderen, hij holt het diertje na, zijpaadjes in tot hij niets ziet dan vlinders en bloemen. Maar tot slot, ocharm, heeft hij niets dan een zielig koolwitje en wat futselige klaprozen, die verwelken in zijn hand. Gelukkig echter houdt hij steeds den grooten weg in het oog, over een slootje en door een boschje komt hij weer op streek, en hij stapt weer moedig voort, wel wetend, dat aan het, o nog zoo verre eind van dien weg grooter en duurzamer schoonheid zal gevonden worden dan 't ééndags-mooi van vlinders en veldbloemen.

Het is waarlijk gelukkig, dat wij hier ons beeld van den weg met de

zijpaadjes hebben afgewerkt, wijzelf toch zouden gevaar loopen op al die wegen verdwaald te raken. Wij willen daarom trachten de twee elementen die den kunstenaar Eisenloeffel samenstellen, zuiverder en gemakkelijker vatbaar te scheiden door te zeggen dat hij is én nijverheidskunstenaar én sierkunstenaar en vaak het laatste een beetje te veel. Ook zitten dikwijls die twee kwaliteiten elkaar een beetje in den weg.

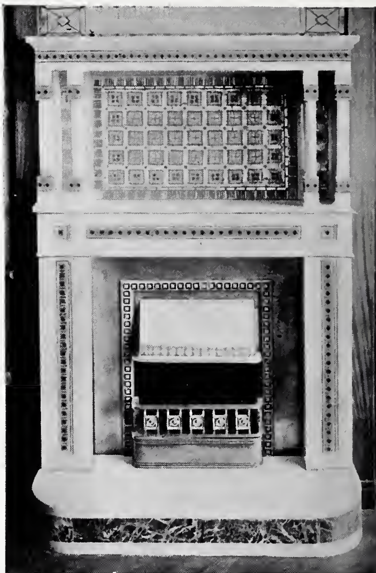
En zoo zien wij dat in veel van zijn latere werk, dat wil zeggen van zijn werk uit den tijd dat zijn sierkunstenaarschap gaat overheerschen, voor een goed deel verloren raakt de mooie strenge zuiverheid van wat hij vroeger maakte. Wat intusschen niet wegneemt dat hij nog steeds blijft een kunstenaar waarop de hollandsche beweging trotsch mag zijn. Zoo laat de lantaarn van afbeelding II vormen zien van allereerste kwaliteit. Alleen al de wijze waarop de vier lantaarndragers groeien uit de bus die den houten stijl omsluit, maakt het kijken naar 't geheel tot een genoegen. Dat is wel echt Eisenloeffelsch, zooals wij dat kennen van ouds, evenals de bus zelf met zijn kraaltjes en zijn sobere, maar toch zoo nobel voldoende, ornementjes, evenals ook de ring waarin de lantaarn hangt en de wijze waarop die ring wordt vastgegrepen door de vier steunsels. Maar daartegenover lijken ons de zeer nuttelooze versieringen van



VI. Schoorsteen met haard, glasmozaïek, blank ijzer en geel koper.
Ontw. Jan Eisenloeffel. Uitv. « Vereinigte Werkstätte ».

die zelfde steunsels wel heel erg onzuiver, en het topkroontje valt op door prulligheid bijna. Intusschen zal van deze lantaarn met enkele verbeteringen en vermijding van gewilde mooiïgheden, een ding te maken zijn van zuivere mooiheid.

Ook een ontwerp waarbij de zuivere vormgeving is gecombineerd met versiering, is dat voor de bouilloir van afb. III. En het is wel eigenaardig, dat hier, waar de versiering gemaakt is volgens een voor de moderne vormgeving als aangewezen techniek, het gieten, een techniek door den ontwerper bestudeerd en herhaaldelijk toegepast, en vooral goed begrepen, dat hier de versiering zoo veel juister, zoo veel zuiverder en (dus) zoo veel mooier is dan de versiering van de lantaarn, die geheel gebaseerd is op het handwerk. Bizonder mooi vooral in deze bouilloir is de wijze waarop de ketel op den voet rust. De vingertjes die den ketel grijpen, zijn praktisch niet strikt noodig, maar door ze te zien, bemerken wij hoe zij esthetisch wel zeer noodig zijn. Die vingertjes zijn een mooie vondst. Minder gelukkig lijken ons de voetjes waarin de vier stijltjes eindigen. Naar den vorm en van voren gezien schijnen zij massief gegoten, op de keper



VII. Schoorsteen en haard, marmer met glasmozaïek, blank ijzer en geel koper.
Ontw. JAN EISENLOEFFEL.
Uitv. « Vereinigte Werkstätte ».

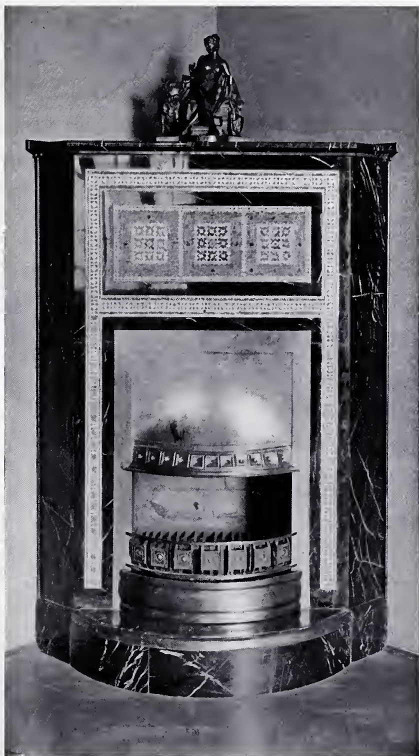


XI. Pendule in mat geel koper.
Ontw. JAN EISENLOEFFEL. Uitv. « Vereinigte Werkstätte ».

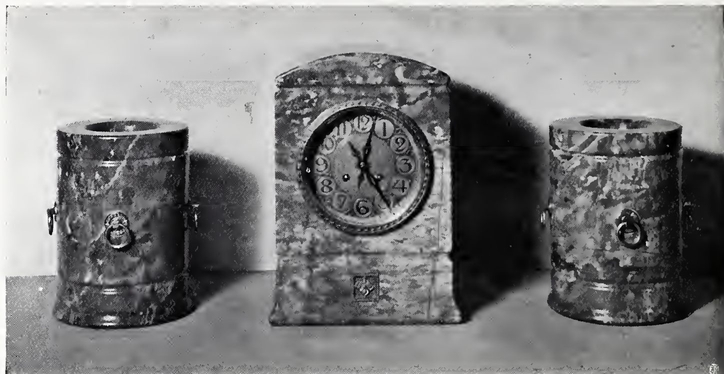
beschouwd, blijken zij van gebogen plaat. O. i. een grove fout, waaraan intusschen de funeste « eischen van exploitatie » wel niet geheel vreemd zullen zijn.

Als proeve van versierd werk lijkt ons bizonder geslaagd het zilveren mokkaservies (afb. IV). En wij gelooven dat de versiering juist dáárom hier zoo geslaagd is, omdat zij hier niet is uitsluitend en in de eerste plaats « versiering » zonder meer, maar nadere precieseering van de vormen. Vandaar dat wij ook niets zien wat lijkt naar eigenlijk ornament, doch uitsluitend vertikale en horizontale lijnen, hier en daar ter verzwaring even verwerkt tot een rij vierkantjes of ruitjes. Laten wij ons even deze kannetjes en bakjes denken zonder die lijnen, geheel effen, en wij zullen ons kunnen voorstellen hoe de vormen door die lijnen veranderd, verbeterd, verfijnd zijn. De eigenlijke « versiering » zit bijna uitsluitend in de kleuren der lijnen, violetpaars (de vertikale lijnen) en crême en groen (de randen) geëmailleerd op het mat zilver fond.

En hiermêe zijn wij gekomen tot de nieuwe ter hand genomen technieken, de bewerking van marmer en de toepassing van glasmozaïek. En ja, wat zullen wij daarvan nu zeggen? Jonge, 't is toch wel aardig resultaten te bereiken als bijv. bij het muurfonteintje (V). En dan die bekleedingen boven de drie schoorsteenen. Daar is toch wel iets heel moois van te maken en dat hoeft toch zoo maar niet verworpen! Neen, dat behoeft zeker niet en dat mag ook niet. Maar men moet wel heel ver gevorderd zijn en heel vast in zijn schoenen staan en heel



VIII. Schoorsteen in marmer met glasmozaïek en koper.
Haard, blank ijzer en geel koper.
Ontw. JAN EISENLOEFFEL. Uitv. « Vereinigte Werkstätte ».



IX. Pendule met vazen in marmer Giallo Antico. Ontw. Jan Eisenloeffel. Uitv. « Vereinigte Werkstätte ».

zeker zijn van zich zelf om daaraan te durven beginnen. Want o, 't gevaar is zoo groot dat door 't zoo genoegelijke werk der « Sierkunst » het meer ernstige, het meer moeizame, het misschien meer droge en nuchtere, maar toch zoo in de eerste plaats belangrijke werk der vormgeving in het gedrang komt. Ieder die door de poorten óf van de « Normaalschool » óf van de « Kunstnijverheidschool » te Amsterdam, zijn eerste schreden zette op het glibberig pad der kunst, herinnert zich nog de zoo wijze les van den bejaarden leermeester, herhaaldelijk gegeven met zooveel nadruk dat zij zelfs in de meest botte hersenen voor een geheel leven moest zijn ingeprent, de les, dat « God schiep eerst de vorrrrm, en toen het licht ! »

Vooral nu is het de tijd om deze les voortdurend te gedenken. Eerst de



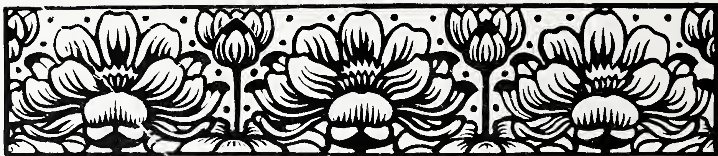
X. Vazen in marmer Rosso di Levante. Ontw. Jan Eisenloeffel. Uitv. « Vereinigte Werkstätte ».

vorm, dán het licht! Eerst vormen, eerst een geheel nieuw vormenstelsel, dan pas kunnen wij gaan denken over versiering. Wat wij vóór dien tijd aan versiering doen, is bijzaak, is liefhebberijwerk, dat, o zeker, heel wat vreugde kan geven, maar dat toch niet oorzaak mag zijn, dat de eigenlijke taak, het voorname, groote werk verwaarloosd wordt. Zooals wij bijv. hier aan dit werk van Eisenloeffel zien, dat, waar veel wordt geofferd aan « Sierkunst », de vormgeving zoek raakt. Waar zijn de « gelukkige vondsten », de « mooie oplossingen » bij het muurfonteintje? Ook in het schoorsteentje (VI) is versiering hoofdzaak, « vorm » is armoedig. In VII wordt de versiering al minder, « vorm » wordt rijker. En in VIII, dat betrekkelijk maar weinig versierd is, wordt de vorm bijna weer de hoofdzaak. Waarlijk, wij zijn nog niet zoo ver, dat wij beide dingen tegelijk volkomen kunnen doen. Voorloopig zijn wij aangewezen op de « vorm ». En wij moeten doen ons werk, steeds voor oogen houdend het doel, kalm, rustig, bedwingend onze wilde, vroolijke neigingen. Maar jonge, 't is toch wel prettig, als je stapt langs den weg, wél wetend dat je komen moet aan de plaats die aan het eind van dien weg ligt, om dan eens even niet te denken aan het eind, en eens even te zitten in het gras, genietend van het mooie om je heen, of om te plukken een bloem hier en daar, zoodat je ten slotte draagt een groote bos schittering en geur ter vervroolijking en verfrissching op den langen toch. En... enfin, life *is* difficult!

Welnu, laten wij Eisenloeffel dan niet misgunnen de bloemen die hij plukt langs *zijn* weg, zelfs al moet hij daartoe af en toe dwalen in zijpaadjes, (hij kan er nu eenmaal niet buiten). Want wij zien toch óók, dat hij steeds den grooten weg nog weet te vinden, en dat hij zich niet vergist in de richting die hij heeft te gaan.

Onze bedoeling was niet hier een karakteristiek te geven van Eisenloeffel, l'homme et l'artiste. Wij meenden slechts te laten zien afbeeldingen van enkele dingen, door hem in den laatsten tijd gemaakt, en daarbij te geven een paar kantteekeningen. Zoodat wij nog schuldig zijn een opmerking over de hier afgebeelde pendule en vazen in marmer. Marmer, en vooral het rijk gekleurde marmer, door Eisenloeffel gebruikt, is in zekeren zin een gevaarlijk materiaal. Want men komt er zoo licht toe de tekortkomingen in eigen werk te laten aanvullen door de schittering van het materiaal. Zoodat men vergeet zelf die tekortkomingen aan te vullen. Ook hier meenen wij die fout te zien. De pendule en vazen van afb. IX zijn als ontwerp armoedig, alles is overgelaten aan de werking van het materiaal. De vazen van afb. X zijn o. i. veel beter. Alleen de beteekenis van de ringen van de middelste vaas (ook van de beide vazen, afb. IX) is ons niet duidelijk. Deze ringen schijnen ons, tenminste voor iemand met het onderscheidingsvermogen van Eisenloeffel bepaald foutief. Zouden het óók bloempjes zijn? Maar dan toch geplukt na een heel eind afgedwaald te zijn.

T. Landré.



KUNSTBERICHTEN

(VAN ONZE EIGEN CORRESPONDENTEN)

□ □ □ UIT DEN HAAG □ □ □



ULCHRI STUDIO & ZEVENDE TENTOONSTELLING VAN E. J. VAN WISSELINGH & Co Hoeveel schilderijen er van de voornaamste Fransche en Hollandsche meesters ons ook onder oogen komen, steeds weten de Heeren van Wisselingh & Co er nieuwe te ontdekken, uit particuliere verzamelingen, uit het buitenland of waar dan ook, zoodat elk van hare tentoonstellingen ander werk te zien geeft. Behalve schilderijen, teekeningen, lithos en etsen ook kunstnijverheid, waar dit jaar een bijzondere collectie behangsellinnen toe behoort. Hoe moeilijk dit aan de bescheidenste eischen voeldoet, valt bijzonder op bij het aanschouwen van deze stalen, die alle hoedanigheden in zich vereenigen welke eene goede muurbekleeding eischen. Ondergeschikte kleur, niet te druk patroon, voldoende bewegelijkheid echter aanbrengend om den geest bezig te houden. Eene meer te raden dan positief uitgesprokene teekening, geeft eene rust en geheimzinnigheid tevens, die bij direct en klaar begrijpen zoo hinderlijk kan zijn. Natuurlijk leenen zich de bekende Liberty kleuren daartoe het best. In hunne stemmige kleurenaspecten zijn zij zoo bij uitnemendheid geschikt als achtergrond dienst te doen voor de hier uitgestalde wat al te weelderige meubels van Nieuwenhuis, waar de constructie door te rijke versiering dreigt onzichtbaar te worden. Voor de collectie schilderstukken zouden ze een prachtig fond kunnen opleveren, beter dan wat nu de wanden van Pulchri bedekt, en wat uit deze collectie zoo uitstekend te vervangen ware.

De Hollanders zijn hier bijzonder sterk voor den dag gekomen. Zijn er brillanter doeken dan deze Jaap Maris en Bosboom denkbaar, deze heerlijke zee en breed geschilderde kerk, waartegen de Fransche meesters wel fijn, wel gedistingeerd maar niet zoo émailzwaar aandoen. De fijne luchtige Fantins, de haast irreëele druiven, de sprookjesachtige Corots, de romantieke Géricault, de zwoele Dupré, de geestig getoetste Boudins, de groteske Daumier, en de spichtige Harpignies leggen het af tegen deze magistrale arbeid, zooveel intenser als de hunne.

Israëls, Millet, Alb. Neuhuys en Willem Maris konden beter vertegenwoordigd zijn; ook Breitner is niet gelukkig in zijn wat gelijkwaardig *Oud Amsterdam* en de reclameplaatachtige *Meid met mand.*

Graphische kunst lijkt wel eene specialiteit van deze zaak, zoo volledig als sommige etsers hier aanwezig zijn. Bekende specimen van Millet, *de Rooker* van Israëls, eene groote serie wat te zwarte Witsens, ragfijne subtiele Whistlers, de bekende Oostersche fantasiën van een Bauer, pootige de Zwarts vragen onze aandacht in de eerste plaats, terwijl van de jongere generatie van schilders, Akkeringa hoogst gelukkig en Bastert in « Rhenen » op zijn best uitkomt.



ALBERT ROELOFS BIJ ZÜRCHER Na den grootmeester Willem Maris het werk van Albert Roelofs, van gelijken aard, door gelijksoortige emotie ontstaan. Beiden

zwelgers in kleur, voor wien het weeldevolle, het tintelen onder het licht, de voornaamste emotie voor hun werk is. Maar welk een verschil in uitvoering, niet te verwonderen bij zooveel verschil in leeftijd.

Maris is de oorspronkelijke. Roelofs de beïnvloede, in zijn vroegere werk door Mancini in zijn latere door Gaston La Touche, weet steeds zijne liefde voor tegenstellingen, voor schitterende effecten te toonen, voor het bruisende leven, waarvan hij hoe zwak soms van bouw steeds een illusie weet te geven, zoodat zijn werk het blijde, het vroolijke, ver van diepzinnigheid en zwaar op de handsheid vertoont, hetwelk zulk eene bekoring aan zijne figuren, zijne moeders met kinderen geeft.

Ook de aandoenlijke sierlijkheid, de aanminnige teerheid van eene kinderbeweging, vinden wij in zijne portretten, waarbij de grootere menschenbeeldtenissen te decoratief, te weinig essentiëel werken.



PULCHRI STUDIO 3e SERIE VAN DE ONDERLINGE TENTOONSTELLINGEN Wil eene expositie zoo laat in het seizoen gehouden publiek trekken, zoo moet ze wel eene groote attractie bezitten, die een gang door de zomersche luchten der moeite waard doet zijn, om zich in een warme ruimte, de onbehagelijkheden te getroosten, die stof en hitte noodwendig meebrengen.

Attracties zijn hier echter niet te vinden, eene clou nog minder, wel is er bij sommige inzendingen van appreciatie sprake, maar de groote meerderheid volgt elkaar langs de wanden emotieloos op.

Enkele uitzonderingen zijn te noemen, als de Rouville, die degelijker als gewoonlijk zijn wat extravagante penseelspelingen voordraagt. Welke tekorten dit werk ook moge hebben, het is van een eigendommelijke distinctie, opvallend vreemd doende, en tusschen zooveel alledaagschheid.

Bongers heeft eenige zuiver gemodelleerde kinderkopjes, en pittig geteekende stadsgezichten, van Horssen enkele breed geschilderde studies, waaronder *Kippen* uitmunt.

Van Hoytema zond bekende litho's die hoe dikwijls ook ontmoet, steeds eene aangename verschijning blijven, Luyt een fijntonig *Stilleven*, Keus een *Voorjaar*, goed verzorgd, Bleckmann *Hyacinthen*, Schütz eene sterk atmospherische studie, *Namiddag te Zoutelande*, Mevr. van Waning-Stevels een breed aangepakt *Stilleven*, Sare Hense, wat frisch bedoelde *Rozen*, Mevr. van Thol Ruysch zeer ongelijkwaardig werk waarboven haar groot *Stilleven* uitmunt, terwijl Mej. Pruys van der Hoeven, Eerelman, Schermer, Schipperus en Henkes der leuze getrouw blijven « que la vieille garde meurt, mais ne se rend pas. »



ZOMERTENTOONSTELLING VAN FRANSCHE KUNST BIJ C. M. VAN GOGH Een buitengewoon breed geschilderde Bouvin, eenige Stillevens van Latour, en een werk van Daumier zijn de belangrijkste uitingen van den Franschen geest bij van Gogh.

De *Oesters* van Bouvin, zijn royaal aangepakt, boeiend van voordracht, vol in de verf getoetst, staan prachtig evenwichtig in het kader. Het is importanter dan zijn ander werk, hier aanwezig *Les Attributs des Arts* en *Jeune fille Bretonne* zijn wel even kleurendoorvoed en toonvol, maar niet zoo vlot gepenseeld, zoo los geschilderd.

Bij hem den zwoeleren bloedrijkeren kleurziener, doen de doeken van Fantin Latour fijner, soms te fijn, te doorzichtig, te ijl. In de schetsen, de meer summière uitingen is de verf geëmpateerd, wat *La Toilette* en *L'Atelier de Manet* als bijoux geheimzinnig doen flonkeren in hunne donkere fluweelen tonaliteit.

Grootscher van visie, met weinig veel gezegd is *Amateurs d'estampes* van Daumier, dat geheel en al de kenmerken van een goeden Daumier draagt, als smeeïge schilderwijze, vlotte actie bij eenigszins caricaturale opvatting *Femmes dans un parc* van Gauguin, *Le Restaurant* van Vincent van Gogh, eenige doeken van Hervier, wat kartonachtig van stofuitdrukking en de voornaamste doeken zijn bezichtigd van deze kleine maar interressante collectie.

G. D. GRATAMA.

□□□□ UIT KATWIJK □□□□



IN DE KATWIJKSCHE KUNSTVEREENIGING exposeert op 't oogenblik, Willy Sluiter met eenige uiteenloopende proeven van zijn kunst.

Ik heb hierbij het volgende genoteerd. Sluiters teekeningen blijven voor mij karakteriseeringen van beteekenis-uitingen van een schaars voorkomende kunstsoort. Al moge men zich Sluiter in de toekomst een diepre vergeestelijking toedenken van zijn literairen zin, zoodat hij een breeder terrein van levensvorm ga overzien: — botsing van allerlei ongeëquilibreerd maatschappelijks; schrijning van wrang contrast, cynisch-stemmend of droef-ontroerend levensaspect — zijn humoristische teekeningen geven overtuigend wat zij beoogen, zoowel de stranddandy pralend zijn kleerenkleur, maar uitwasemend vooral zijn innerlijke leegte als de grootstadsche juffrouw aan zee in zondagsche japon, de rokken opgesjord, waaronder arme gore beenen plassen in 't vloedaanzetten... het gezicht onder het oppiekend kapothoedje: een blijde grimas om de buitensporigheid van water tegen de naakte beenen, of wel de dikke dame op een tenger fietsenframe geheschen, met haar ontzaglijkheid het drukkend of dit een uiterste krachtproef waar, voor 't wiel gelijk een brandkast in 't vuur wordt gesmeten.

Naast de geslaagdheid van dit verdienstelijk werk heb ik ook van Sluiters schilderarbeid, een even geslaagde als bezielde uiting mogen zien. Zijn zwaar op de handsche visschersvolk, zijn paardenstudies zijn mij wel eens te droog van ernst, van den geestsprankeling huns makers heel en dal gespeend. Ook van het groot schilderij : *de Paarden langs 't strand een anker voorttrekkend* bleef mij een dufheid bij als van academische kleuren.

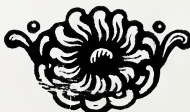
De kleurenwerking van 't geheel, die door de compositie van enorme kracht had kunnen zijn, bleef dood. De groot-forsche paarden daverend tegen de lucht, in een steigering, zijn nochtans niet heroïsch. Deze groote beesten werden geen verschijningen; in de kleur van 't geheel (zee, lucht, strand : zwak van schildering) mis ik alle hartstocht.

Niet te zeggen is dit van het verheugende kleine schilderij : *een brok visschershaven.* De kleurharmonie in verdieping van stemming is hier wèl. Deze stemming vindt haar grootste uitdrukking in den droomenden visscher die te midden der rij bruingeteerde havenpalen zit, waarvan de grauwige koppen een glimpje vangen van het late avondlicht. Er is een stemmingsvolle kracht en eenheid in dit schilderij en het bleef mij in zijn fluweelige tinten van avondmelancolie bij als een zuivere opgelostheid van den kunstenaar Sluiter wiens dieper gevoel uiting behoeft.

Een gaaf en met frisschen drang geschilderd portret (kniestuk) wijst weer een anderen kant uit van Sluiters talent.

Zou het figuurschilderen wellicht den vorm worden, waar het intellectuëele typeeren in schildersdrang, den kunstenaar blijven zal bevredigen?

ALB. DE HAAS.





THOMAS HENDRICKSZ. DE KEYSER

(Vervolg en slot).



AT zijn anatomie niet tot stand had weten te brengen, wist de Keyser door zijn portretten te bereiken. Uit de opdracht tot het schilderen van het Corporaalschap van kapitein Allart Cloeck en luitenant Lucas Jacobsz. Rotgans blijkt, dat hij nu een kunstenaar van gevestigden naam was.

Verrassend is de wijze waarop hij zich van zijn taak kwijt. De kapitein met zijn luitenant en vaandrig staan in druk gesprek boven op een bordes, dat zij zoo even bestegen schijnen te hebben, terwijl van weerskanten de overige schutters hen volgen.

Tot nu toe waren deze schutterstukken, op een enkele uitzondering na, door de Amsterdamsche meesters volgens een vast recept, twee rijen boven elkaar geplaatste schutters ten halven lijve gezien, uitgevoerd. Alleen Cornelis Ketel in zijn corporaalschap van kapitein Dirck Jacobsz. Rosecrans, maakt hierop een uitzondering. Langzaam in een hal voortschrijdend met den kapitein op den voorgrond, stelt hij ons zijn schutters voor.

Deze opvatting, gewijzigd en verbeterd, heeft de Keyser van hem overgenomen. De eenheid welke bij Ketel ver te zoeken is, bij gebrek aan een hoofdpersoon waaromheen de overigen zich groepeeren, heeft onze meester zeer juist in de groep op het bordes weten te treffen.

Zooals uit het jaartal 1630 op een penteekening, nu in de Albertina te Weenen, blijkt, had de schilder dus twee jaar voor de schilderij ontstond de bestelling gekregen. Het schilderij afkomstig uit de kloveniers-doelen hangt tegenwoordig in het Rijksmuseum en is 1632 gedateerd. Doch deze teekening brengt nog meer aan het licht. Ze verschilt n.l. op de middengroep na geheel van compositie. De teekening is veel losser en beter van groepeering, geen spoor van de op elkaar gedrongen schutters die in het schilderij zoo onaangenaam aandoen.

Hoe ernstig de Keyser zijn taak heeft opgevat, toont ons een tweede teekening, bijna nog mooier van compositie dan de eerste, welke nu in het museum



TH. H. DE KEYSER : Corporaalschap van Kapitein Allart Cloeck. (Rijksmuseum, Amsterdam).

te Kopenhagen berust [1]. Het Rijksmuseum zou een kunstwerk van den eersten rang rijker geweest zijn, zoo de meester het schilderij had kunnen uitvoeren naar de teekeningen.

Waarschijnlijk was plaatsgebrek in de voetboogzaal de oorzaak van deze ongelukkige verandering in de compositie.

Doch bovenal belangrijk zijn deze schilderij en teekeningen door hun invloed welken zij op een werk van Rembrandt hebben gehad. Vergelijken we deze compositie met die van Rembrandt's schutterstuk, zoo zien we dat dezelfde gedachte aan beide stukken ten grondslag ligt.

Vooral moeten de teekeningen van invloed op Rembrandt's *Nachtwacht* geweest zijn.

De houding van Banningh Cock is op enkele wijzigingen na — hij houdt zijn rechterhand naar voren en steunt met zijn linker op zijn stok, terwijl Allaert Cloeck zijn linkerhand vooruitsteekt en met zijn rechter op zijn stok leunt — geheel dezelfde. Ook de houding van Ruytenburg is aan die van luitenant Rotgans ontleend, evenzoo is de plaats en beteekenis der groepen :

[1] Dr. Meder, directeur der Albertina te Weenen, was zoo welwillend mij op deze teekening opmerkzaam te maken.



TH. H. DE KEYSER : Corporaalschap van Kapitein Allart Cloeck.
(Teekening, Albertina, Weenen).



TH. H. DE KEYSER : Corporaalschap van Kapitein Allart Cloeck.
(Teekening, Museum Kopenhagen).

Allaert Cloeck en Rotgans, Banningh Cock en Ruytenburg, dezelfde.

Ook in opzet, — van weerskanten aankomende schutters, voorafgegaan door hun hoofdlieden — zijn beide werken gelijk. Verder laat de Keyser op zijn teekeningen, evenals Rembrandt in zijn *Nachtwacht*, links een schutter aan zijn makkers met uitgestrekten arm iets wijzen.

De breede, forsch geschilderde, uitdrukkingsvolle koppen komen door het in voornaam stillen toon gehouden koloriet zeer gelukkig tot hun recht. Schijnbaar vond deze compositie geen bijval, daar de schilder in zijn tweede en tevens laatste schutterstuk, het korporaalschap van kapitein Jacob



TH. H. DE KEYSER: Corporaalschap van Jacob Simonsz. De Vries.

Symonsz. de Vries en luitenant Dirck de Graaff, geteekend en gedateerd 1633, tot de traditioneele opstelling, zeker wel op verlangen van zijn lastgevers, terugkeert. Het gevolg is dan ook, dat er een rij, slechts door het doek verbonden, afzonderlijke portretten ontstaat. Des niet te min heeft dit schilderij een groote charme in het doorkijkje op een kamer met twee kaartspelende schutters, een schilderijtje op zichzelf, dat voor werken met hetzelfde onderwerp van Duijster of Palamedes, niet behoeft onder te doen. Wat de eentonigheid verder nog breekt is de harmonisch aangebrachte afwisseling van donkere en lichte kostuums.

Veel zorg schijnt de Keyser aan dit werk niet besteed te hebben. Alle portretten toonen, de een meer de ander minder, een eigenaardig gezichtstype, welke zoo in het oog vallend is, dat dit schutterstuk den bijnaam van de «Jodencompagnie» gekregen heeft, hoewel de afgebeelden niet tot Abrahams nakroost behoorden.

Hieruit valt dus op te maken dat de meester met een bij hem ongewone haast en slordigheid te werk is gegaan. Ook zijn toets is hieraan niet ontkomen; de breede hier en daar vet opgelegde streken zijn wel met groote virtuositeit doch ruw aangebracht.

Dat de Keyser wel degelijk een oogenblik de richting van Willem Duyster, Pieter Codde, Anthonie Palamedes, Simon Kick e. a. toebehoord

TH. H. DE KEYSER: DE TRIKTRAKSPELERS.
(Firma Dowdeswell & Dowdeswells, Londen).



heeft, bewijzen de *Triktrakspelers* bij de kunstkoopers Dowdeswell & Dowdeswells te Londen.

Opvatting en uitvoering verraden een zekerheid, die doen vermoeden dat dit niet zijn eerste genrestuk was.

Naast een krachtig en aangenaam koloriet — hoe schittert het grijszijden buis van den met zijn rug naar den toeschouwer gekeerden speler, hoe goed doet het roode met gouden tressen bezette kostuum van den achtersten speler tegen den grijsgroenen wand — vinden we den vetten breeden toets van zijn beide werken te Berlijn. Ook de handeling is meesterlijk weergegeven in het zelfbewuste lachende toekijken van den achtersten speler, zeker dat zijn tegenpartij niet zoo'n goeden worp zal doen als hij, in de aarzelende beweging van den gooier, in de gespannen aandacht van den rijk in bruine zijde en groenen met gouden franje afgezetten sjerp gekleeden toeschouwer, die zelfs het rooken er om vergeet.

Zooals ik hierboven reeds zeide, behoeft hij voor de eersten in dit genre niet onder te doen, ja slechts Duyster komt de Keyser hier in distinctie nabij.

Bij deze twee schutterstukken is het gebleven, voortaan zouden de schutters hem bij een dergelijke opdracht voorbijgaan.

Zijn reputatie als portretschilder had echter niets geleden; omstreeks deze jaren was hij als zoodanig zeer gezocht. Dit wordt begrijpelijk bij het zien van het prachtige mansportret in de Ermitage te St. Petersburg, een der beste portretten, welke de Keyser ooit schilderde, geteekend en gedateerd 1632 en geheel behandeld als de portretten op zijn eerste schutterstuk.

In 1634 schilderde hij het portret van Carolus Niëllius, den eersten predikant der te Amsterdam nieuw opgerichte Remonstrantsche-Gemeente en zijn echtgenoote, welke portretten nog berusten op de Remonstrantsche kerkekamer te Amsterdam.

Reeds uit de onderteekening van het request om vrijheid van godsdienst in 1628 blijkt dat de schilder een Arminiaan was, terwijl zijn openlijke aansluiting bij deze richting bevestigd wordt door het doopboek van die gemeente, waar hij, zooals dit boek zegt, zijn kinderen « publiek » liet doopen.

Duidelijk is het nu waarom hij de opdracht tot het schilderen van Carolus Niëllius en zijn vrouw kreeg.

De predikant evenals zijne vrouw zijn ten halven lijve gezien, driekwart naar den toeschouwer gekeerd, hij met een bijbel voor zich, zij met een psalmboek tusschen haar gevouwen handen.

De portretten zijn vol zorg en doordacht, met groote « maestria » geschilderd. De toets is pastoos, breed, met hier en daar los opgelegde witte lichten.

Hoe hij zijn penseel beheerscht blijkt wel uit de met enkele streken dun en vluchtig maar toch zoo volkomen weergegeven kraag van den predikant en de

eventjes aangeduide vingers der vrouw. Een zacht gedèmpt over de schilderijen heenglijdend licht geeft een hoogere bezieling aan de levendige koppen.

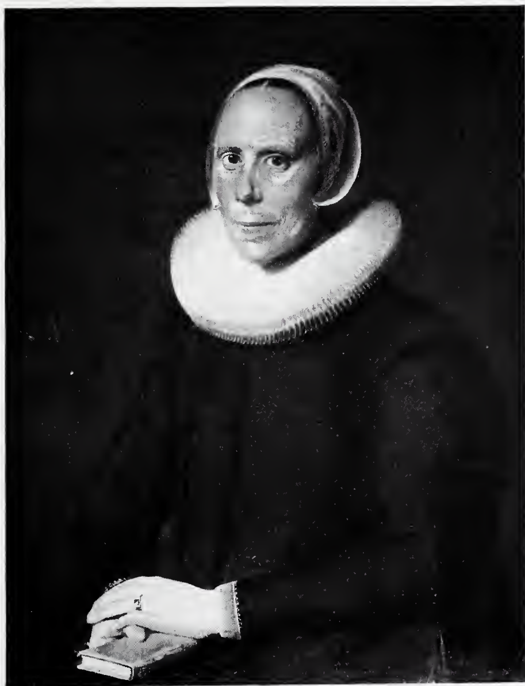


TH. H. DE KEYSER: Portret van Carolus Niëllius.
(Remonstrantsche Kerkekamer, Amsterdam).

Het Gemeentemuseum in Brussel mag trotsch zijn op het portret van een architect tot nu toe ten onrechte aan Ferdinand Bol toegeschreven. Te oordeelen naar de schilderwijze is dit werk in denzelfden tijd als de Niëllius ontstaan.

Een waardige tegenhanger van het Amsterdamsche portret, vol van die zelfde kracht, komt hier vooral in de handen de Keyser's talent schitterend voor den dag. De twee portretjes, van Margareta en Eva Fredericx, in het Museum te Brussel, van welke het laatste geteekend en 1634 gedateerd is evenals het mansportretje uit de collectie van den heer Favre in Genève ook in dien tijd geschilderd, toonen denzelfden vet-breeden toets naast het rose,

in de schaduwen groene koloriet van de drie voorafgaande stukken. De prachtige koppen en handen bewijzen, dat de meester in kleine werken evenveel wist te bereiken als in groote.



TH. H. DE KEYSER : Portret van Carolus Niëllius' vrouw.
(Remontstrantsche Kerkekamer, Amsterdam),

In hetzelfde jaar zien we onzen meester voor het eerst zijn krachten wagen aan een familiegroep, nu in de verzameling van Alen te Londen.

In techniek en uitdrukking doen deze portretten niet onder voor die van Niëllius en zijn vrouw ; elk op zichzelf is een meesterstukje. Doch misschien juist door zijn te groote zorg voor elk portretje afzonderlijk heeft hij de compositie verwaarloosd. Aan den eenen kant is zijn werk te overladen door de op elkaar gedrongen kinderen, terwijl de vader de leegte aan den anderen kant ontstaan niet geheel vullen kan, al moet zijn wijzend opgeheven arm hem hierbij helpen.

Te in 't oog vallend, hoe mooi ook van teekening, zijn de handen aangebracht, die met de in de lucht vliegende engeltjes, welke drie reeds gestorven kinderen voorstellen, iets onrustigs aan deze compositie geven.

Eigenaardig is het dat de Keyser, zoo'n goed teekenaar als hij was, af en toe in een anders voortreffelijk portret, een voor hem onbegrijpelijke fout beging, zooals b. v. in het mansportretje ten voeten uit van 1633, uit de verzameling George Salting, waar de rechterhand onnatuurlijk groot is. De schilder schijnt in dezen tijd voorname begunstigers gehad te hebben, getuige de rijke kleedij van de voorgestelden en de monumentale achtergronden, een soort terras, zooals hij die op dit laatste schilderijtje en een soortgelijk werk, nu bij den schilder Knaus te Berlijn, aanbracht. Zijn koloriet van ongemeene kracht en breedheid komt hier dat van Hals zeer nabij.

Omstreeks dezen tijd heeft de schilder de bij zijn figuren passende achtergronden gevonden een zuiver architectonische, eenvoudig, ongezocht. Deze sluit zich het best aan bij zijn strenge opvatting van het portret, zooals in de twee hierboven besproken portretten, in de *Moeder en haar Kinderen* uit het Museum Kunstliefde te Utrecht, geteekend en gedateerd 1635, en in het 1636 gedateerde mansportretje uit het Museum te Aix-en-Provence.

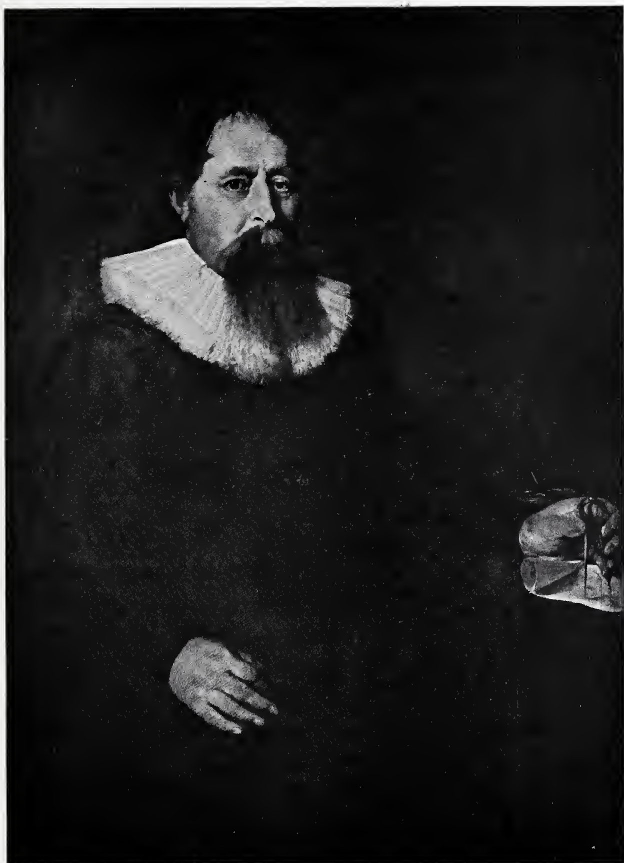
Hoe goed past, in het Utrechtsche werk, deze degelijke huismoeder, in haar mooie diepglanzend zwarte statiejapon, met haar frissche kinderen, in de ruime vestibule. Het grijze pak van den jongen en het licht olijfkleurige jurkje van het meisje zijn in volkomen harmonie met de zwarte japon van de moeder.

Het als uit een nis tredende mansportretje te Aix bezit naast alle groote kwaliteiten van den meester een elegantie en sierlijkheid, welke het een afzonderlijke plaats in des schilders werk doet innemen.

De gedachte dat Hals' werken van invloed op de Keyser waren, komt vooral bij de aanschouwing van dit juweeltje op. Naast dit schilderijtje bezit het museum te Aix nog een ander werk van den meester, een geleerde, gezeten aan een met boeken bedekte tafel, te rangschikken onder de werken, die omstreeks 1630 ontstonden.

Zijn portret van een dokter, nu in het Mauritshuis, voluit geteekend en gedateerd 1636 toont dat hij van voorbeeld navolger van Rembrandt werd. De opvatting van den geportretteerde komt geheel overeen met die van Nicolaas Tulp in Rembrandt's Anatomie en behoeft als kunstwerk daarvoor niet onder te doen. Ook de magistrale, breede toets en fijngrijze donkeruitloopende achtergrond, toont groote overeenkomst met den Leidschen Grootmeester. Prachtig is het modellé van den uiterst plastisch behandelden kop en de handen.

Het kon niet anders of zijn werken van de laatste jaren hadden hem een



TH. H. DE KEYSER : Portret van een Architect.
(Gemeente-Museum, Brussel).

eerste plaats onder de Amsterdamsche meesters bezorgd, zooals ten volle blijkt uit de vereerende opdracht om de vier Amsterdamsche Burgemeesters te schilderen op het oogenblik dat de advocaat Davelaer bij hen binnenkomende en diep groetend, hun de komst meldt van de Koningin-Weduwe van Frankrijk, Maria de Medicis, tijdens haar met zooveel pracht en praal plaats gevonden bezoek aan de trotsche Y-stad in 1638.

Davelaar was de commandant van de eerewacht, die de vorstin inhaalde. Geen beter keuze hadden de vroede burgervaderen kunnen doen. De Keyser's kunst heeft hier haar glanspunt bereikt. De compositie is hoogst eenvoudig, onder den invloed van de reeds bestaande regentenstukken van Cornelis van der Voort en Nicolaes Elias. Doch evenals bij de aanschouwing van de Staalmeesters van Rembrandt treft ons vooral de klassieke eenvoud in zijn groote kracht en werkelijkheid. De kunstenaar wist hier zoo juist weer te geven, wat er in zijn modellen omging, dat wij ons thans, bijna drie eeuwen later, een duidelijke voorstelling van deze deftige, kloeke, van hun macht bewuste patriciërs kunnen maken. Even ongezocht als de compositie is het sober koloriet, bestaande uit de diepzwarte kostuums en hoeden, de witte kragen, een dofgroen tafelkleed en een fijngrijze achtergrond, waaruit vaag een beeld in een nis opdoemt. De teekening is zeer nauwkeurig, gepaard aan een forschen breeden toets, de verlichting gelijkmatig, de bewegingen stil voornaam. Een groote eigenaardigheid van dit schilderijtje zijn de afmetingen. 't Is slechts 0.285 m. hoog bij 0.38 m. breed. Gewoonlijk was het doek bij zulke opdrachten, zooals de regenten en schutterstukken in het Rijksmuseum aantoonen, ettelijke meters groot, wat meer importantie aan de voorstelling hielp bijzetten. Een studie voor een groot werk is dit schilderijtje echter niet, daarvoor is het te uitvoerig. Wel heeft hij er een teekening voor gemaakt, die op de verkooping Galitzin in 1783 met nog drie andere teekeningen te zamen 6 stuivers opbracht.

Jonas Suijderhoeff sneed een mooie welbekende gravure naar dit schilderij. Uit het onderschrift van deze gravure blijken de geportretteerden te zijn : links, de met Davelaar sprekende Burgemeester, Abraham Boom, de bijna op den rug geziene, Petrus Hasselaar, tegenover hem Albert Coenraedsz. Burgh en de vierde Antonius Oetgens van Waveren.

Het Mauritshuis mag ook dit kunstwerk in zijn uitgezochte verzameling tellen.

Zijn laatst geteekend en 1640 gedateerde werk uit deze periode is de familiegroep van de verzameling von Carstanjen in het Kaiser Friedrich Museum te Berlijn.

Ook hier is zijn voorliefde voor architectonische achtergronden, welke vooral in deze laatste jaren zoo op den voorgrond treedt, merkbaar aan de gekanneleerde pilasters en het beeld in de nis. Een interieur in den eigenlijken zin des woords heeft hij dus ook hier niet weergegeven. De portretten, een echtpaar met hun kind, van smijdig forsch breeden toets zijn wel wat te geposeerd; overigens voelt men dat de schilder in zijn streven van natuurgetrouw weergeven zijner modellen zeer gelukkig geslaagd is. Aardig treedt de meid in haar roode mouwen uit het clair-obscuur van den achtergrond.



TH. H. DE KEYSER : Mansportret.
(Ermitage, St. Petersburg).

Opmerkelijk is het, dat er tusschen de jaren 1640 tot 1657 tot nu toe geen gedateerd werk van de Keyser bekend is. Even onverwacht als hij het steenhouwen voor het schilderen liet, even onverwacht vinden we den schilder in 1640 als « blausteencooper ». Leverde zijn schilderen hem niet genoeg meer op, of had juist zijn kunst hem in staat gesteld dezen handel te beginnen en

hoopte hij nu op deze wijze sneller fortuin te maken? Jammer genoeg hebben de archieven hieromtrent geen opheldering gebracht.



TH. H. DE KEYSER : Moeder en haar kinderen.
(Museum Kunstliefde, Utrecht).

Dat hij in goeden doen verkeerde, blijkt uit zijn koop van 16 April 1640 waardoor hij eigenaar werd van « een erff met getimmert daarop staende, gelegen op de hoek van de Lindegraft, naerder uitgedruckt in de brieven van quijtscheldinge ». Zijn toetreden tot het metselaarsgild wordt aangetoond door het boek van dit gilde waarin we opgeteekend vinden : « Den 14 May 1640 is voor gyldebroeder aangenomen Thomas D'Keyser en heeft het gylt & d'bos voldaen na behooren. Steenhouwer ».

Dit jaar was in meer dan één opzicht belangrijk in de Keyser's leven. Den 15 Augustus werden door Notaris Bareman de huwelijksvoorwaarden

TH. H. DE KEYSER : AMSTERDAMSCHE BURGEMEESTERS.

(Mauritshuis, den Haag).



opgemaakt van : « Thomas Hendricksz. de Keyser, Wednr. van Machtelt Andries, woont op de Lindegraft, en Aeltje Heymerix, jonge dochter. Aeltje bracht niets ten huwelijk. »

Zijn eerste vrouw, gestorven tusschen 1636-1640, liet volgens het weesboek haar zoon Hendrik, toen 6 jaar oud, vier duizend gulden na, wel een teeken van haar welgesteldheid.

In deze acte, gepasseerd eenige dagen na de huwelijksvoorwaarden, wordt de Keyser « blausteencooper » genoemd.

Den 25 Augustus ondertrouwde de Keyser en zijn huwelijk werd den 9 September voor Schout en Schepenen van Sloterdijk gesloten.

Ondernemend, zooals trouwens alle kooplieden in de gulden dagen der Republiek, was ook de Keyser.

In 1642 nam hij aandeel in de lading van een schip met wijn, dat naar Calmar in Zweden ging. Dat we hier wel degelijk onzen schilder voor hebben blijkt uit de belofte van den schipper om bij terugkomst van het schip *steen* en hout te leveren. Tevens is deze acte bij denzelfden notaris gepasseerd die de Keyser's huwelijksvoorwaarden met Aeltje Heymerix opmaakte.

Zijn kunstbroeders bleven hem nog altijd als een der hunnen beschouwen zooals het « aen de Eersamen Thomas de Keyser ende Hercules Sandertsz. beyde *Schilders* », in een acte van datzelfde jaar bewijst.

Zijn handel in steen blijkt uit een acte van kwijtschelding betreffende een huis aan de Brouwersgracht van 12 April 1642, waarin hij « blauwesteenvercooper » genoemd wordt.

In zijn zaken schijnt hij voorspoedig geweest te zijn. Toen hij 15 Februari 1646 zijn testament maakte, waarschijnlijk lag hij ernstig ziek, bepaalde hij « Thomas Hendricksz., steenkooper, gehuwd met Aeltje Heymericx,» dat Aeltje na zijn dood, «mag na sich nemen 3000 gld. ende al haer lyfgoed ende bedde met toebehooren ».

Uitvoering werd echter aan dit testament niet gegeven. Wel schonk Aeltje hem nog in datzelfde jaar een zoon, die Pieter genoemd werd.

In 1654 had de Keyser schijnbaar zijn koetjes op het drooge en trok hij zich tijdelijk uit zijn zaken terug. In een notarieël getuigschrift aan een knecht wordt hij *gewezen* blauwesteencooper genoemd en verkocht hij aan zijn broer Pieter voor f. 8000.— een erf met getimmerte op den hoek van de Lindegracht, misschien wel zijn steenkooperij.

Geheel had hij zijn bedrijf echter niet opgegeven, want in 1658 komt hij met zijn broer Hendrik overeen, dat deze laatste alleen het hardsteen van het Oost-Indische-Huis zou afmaken, wat zij beiden hadden aangenomen. Onze schilder hield zich dus nog met het aannemen van dergelijk werk onledig. Omstreeks dezen tijd vat hij het penseel weer op, het spreekwoord « rust

roest » was op hem niet toepasseljk geworden. Zijn schoorsteenstuk in de desolate boedelkamer van het Stadhuis te Amsterdam, voorstellende Odysseus die Nausikäa aanspreekt nadat hij als schipbreukeling is aangespoeld, volgens Van Dijk in zijn Beschrijving van het stadhuis van Amsterdam 1657 in opdracht geschilderd en een aantal ruiterportretten, omstreeks 1660 ontstaan, toonen dat hij de kunst om het penseel te hanteeren niet vergeten had.

Hij werd dus nog altijd als één van Amsterdams beste schilders beschouwd.

Dat hij dit ook werkelijk was bewijst het in alle opzichten geslaagde werk in het Paleis, vroeger Stadhuis, te Amsterdam.

Rechts op den voorgrond knielt de slechts met een guirlande van wijnblaaren gekleede Odysseus naast een rood kleed met goud en zilver vaatwerk bedekt. Nausikäa, in een wit kleed met groenen mantel, hoort hem verbaasd aan. Rechts naast haar knielt een dienstmaagd in een blauwgroen kleed. Ze staat, voor een met twee schimmels bespannen wagen, vastgehouden door een vrouw in groen en rood kleed, waarop een halfnaakte vrouw, op haar rug gezien, manden met goed laadt. Op den wagen zit, onder een soort pajong, een naakte vrouw met in de lucht gestrekte armen. Rechts op den achtergrond loopen twee naakte vrouwen van achteren gezien. De achtergrond wordt door een met boomen begroeiden rots gevormd. Rechts in het verschiet ligt de zee.

Lastman's Odysseus en Nausikäa, nu in het Museum te Brunswijk, is hier zijn voorbeeld geweest. Doch de Keyser's schilderij staat ver boven dat van Lastman. Aan een meesterlijke teekening, zooals in de naakte vrouwen, paart hij een aangename compositie en een daarmee volkomen harmoniëerend licht gehouden koloriet. Ook de handeling, welke in zijn eerste allegorische voorstelling ver te zoeken is, heeft hij hier zeer juist weten aan te brengen.

In 1660 werd de jonge Willem III en zijne moeder te Amsterdam feestelijk ingehaald, waaraan o. a. een cavalcade deelnam. Een der deelnemers, de jeugdige rechtsgeleerde Pieter Schout, wendde zich tot de Keyser om als herinnering aan deze gebeurtenis zijn portret te paard te schilderen.

Evenals ruim 20 jaar te voren, stelde de schilder ook nu de verwachtingen niet te leur. Zijn kunst staat hier nog even hoog als in 1640. Zijn koloriet is nog even krachtig, zijn penseelstreek heeft niets aan zekerheid en forschheid verloren.

Doch tevens heeft zijn talent aan veelzijdigheid gewonnen. Naast portretschilder toont hij zich hier een even groot dier- als landschapschilder.

Prachtig is die schilderij van stemming, niets treedt op den voorgrond hoewel alles met de meeste zorg behandeld is.

Onlangs zag ik bij den kunstkooper Kleinberger te Parijs, een met even veel liefde uitgevoerd ruiterportret als het Amsterdamsche. De achtergrond



TH. H. DE KEYSER : Ruiterportret.
(Städelsches Kunst-Institut, Frankfurt a/M.).

was echter geen landschap doch een landhuis, terwijl een jachtgezelschap, voorafgegaan door honden, zich naar den geportretteerde op den voorgrond begeeft.

De heer, gezeten op een glanzend bruin paard, is in het grijs gekleed en draagt een bruinen hoed, hooge zwarte rijlaarzen, een bandelier met zilveren gesp en een degen met zilveren gevest. In zijn linkerhand houdt hij de teugels, in zijn rechter een zweep.

Verscheidene van deze ruiterportretten zijn er bekend o. a. *de Wandelrit*,

bij Freiherr von Heijl te Worms, twee ruiters in het Museum te Dresden, en *een Ruiter met twee hazewinden*, in het Städelsche Kunst-Institut te Frankfort. Vooral dit laatste werk is een waardig pendant van het Amsterdamsche. Het is niet zoo fijn uitgevoerd, doch met breeden vetten toets als 't ware erop geworpen. Meesterlijk zijn ook hier de houding van den ruiter en de gang van het paard weergegeven.

Geheel uitgevoerd als het Frankfortsche werk is een ruiterportret in Hampton Court Palace, toegeschreven in den catalogus (nº 513) aan P. Quant en voorstellende koning Christiaan IV van Denemarken.

Volgen het Deensch kunstenaars-lexicon werkte er op het eind van de 17ᵉ in den tijd van Christiaan V in Denemarken de portretschilder Andreas Quant, die onmogelijk Christiaan IV geschilderd kan hebben daar deze in 1648 is gestorven.

P. Quant vermeldt het Lexicon niet. Wel werkte er omstreeks 1620 te Bremen ook een A. Quant vermoedelijk de vader van den eerstgenoemden.

De ruiter, gezeten op een zwart paard, draagt een goudbrokaat kostuum en een zwarten hoed met witte veer. De achtergrond is een heuvelachtig landschap met een dreigende, donkergrijze lucht, die aan het forsch geschilderde werk een nog grootere kracht verleent.

In deze periode zou hij ook nog een familiegroep leveren, niet in een interieur maar evenals zijn ruiterportretten in een landschap, doch hier is hij, wat de eenheid betreft, minder gelukkig geslaagd. Vooral de opstelling van de personen is nogal stijf en evenals in de groep bij van Alen vestigt hij te zeer de aandacht op de handen. Afgezien echter hiervan vinden we in dit werk alle groote kwaliteiten van den meester terug.

Het schilderij stelt de Amsterdamsche familie Meebeeck Cruijwagen voor, aan den ingang van haar buitengoed, en hangt tegenwoordig in het Rijks-Museum.

Geheel zou de Keyser zich aan de schilderkunst niet meer kunnen wijden. Op 25 april 1662 werd hij bij besluit van Burgemeesters de opvolger van Symon Bosboom als stadssteenhouwer, wel een bewijs van zijn bekwaamheid als zoodanig. Als stadssteenhouwer maakte hij den toren op het Stadhuis en begon in 1667 aan de pedestallen voor de beelden op den achtergevel, die hij nimmer zou voltooien. Op 7 juni 1667 werd hij naar zijn laatste rustplaats gedragen en bijgezet in zijn vaders graf, D. No. 30 v/d Zuiderkerk.

Als steenhouwer was hij begonnen, als steenhouwer zou hij eindigen.

Van leerlingen die de Keyser gehad zou hebben is niets bekend. Toch is er een meester, waarvan verscheidene werken sterk zijn invloed toonen, ja wiens werken voor die van de Keyser doorgaan.

De familiegroep in het Kaiser-Friedrich Museum te Berlijn, vroeger

algemeen als een de Keyser beschouwd, komt geheel overeen met de familiegroep geteekend en gedateerd Jacob van Loo 1642, eertijds in het bezit van



TH. H. DE KEYSER : Odysseus en Nausikàa.
(Paleis, Amsterdam).

Mr J. van de Kasteele in den Haag, die tot nog voor enkele jaren voor een de Keyser werd aangezien. Op de Haagsche Portrettententoonstelling in 1903 werd de handteekening gevonden. Van Loo's koloriet is rooder en blauwer in de schaduwen en met al zijn breedheid blijft hij glad en week.

Jacob van Loo was in 1614 te Sluis geboren en kwam omstreeks 1640 naar Amsterdam, waar hij dan al spoedig onder de Keyser's invloed moet zijn gekomen. Zijn groote werken zooals de regentenstukken te Haarlem, het vrouwenportret in den Haag, en de uitdeeling van spijzen aan behoeftigen,

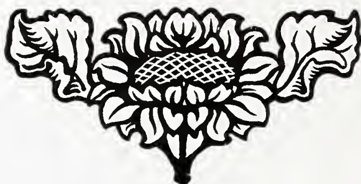
gedateerd 1657, geschilderd te Amsterdam voor het oudezijdszittenhuis, nu in het Rijks-Museum, vertoonen zwak de Keyser's invloed.

De Keyser teekent bij voorkeur zijn werken met het bijgaande monogram.



Tot beeldhouwer voorbestemd, werd Thomas de Keyser een der grootste en belangrijkste figuren onder de schilders uit de 17e eeuw. Hij heeft zich vrijwel zelfstandig en gelijkmatig ontwikkeld. Al bij den aanvang van zijn kunstenaarsloopbaan neemt hij een eerste plaats onder de toen levende meesters in. Ontroeren doen zijn werken niet, gezocht zijn ze nimmer, maar juist die groote soberheid verleent hun een bijzondere aantrekkelijkheid. Eenvoudig, stoer, degelijk zooals het karakter der Hollanders van die dagen is ook de Keyser's kunst. .

J. O KRONIG.





MAURITS BLIECK



R bestaan maar weinig voorbeelden van een leven als dat van Maurits Blieck, zóo uitsluitend vervuld door één ononderbroken liefde voor de kunst. En indien men de geschiedenis van dit leven moest schrijven, van alle mogelijke ingrijpende, uitwendige gebeurtenissen ontbloot, zou men niet anders kunnen zeggen dan dat de geschiedenis van zijn leven, tegelijk die van zijn werken is. En niettemin verbergt die eenvormigheid van het uitwendige, een pathetischen gloed, een ononderbroken krachtsinspanning, een afwisselende crisis van geestdrift en wanhoop, zooals die door elken kunstenaar wordt gekend : — een stage afwisseling van teleurstellingen en succes, — de strijd, die er te voeren valt tegen 't niet begrijpen van den een, de afgunst en de kwade trouw van den ander, het kabaal dat onafscheidelijk schijnt van elken nieuwen roem, maar gelukkig opgewogen door de gloeiende bewondering en de toewijding van velen.

De voorouders van Maurits Blieck, waren herkomstig uit dat West-Vlaanderen, waaraan we reeds zooveel goede schilders en schoone schrijvers danken, Zijn wieg stond in den omtrek van Wervik, niet ver van de Fransche grens. Zijn schildersroeping openbaarde zich vanaf zijn schooljaren. In de vacantie en op halve vrije dagen, liep hij naar buiten, met de schilderkist van zijn vader op den rug, — een dilettant, die in zijn vrijen tijd stukjes copieerde van Verboeckhoven en Madou.

De schilder Paul Blieck, een neef van Maurits, en iets ouder dan hij, die aan de kunst werd ontrukt, eer hij de schitterende belofte van zijn talent had kunnen verwezenlijken, raadde het zeldzame talent van den eenzelvigen jongen, die altijd de eenzaamheid zocht en zich nergens gelukkiger voelde dan in de stilte en de poësie van 't land. Hij was 't die hem 't eerst onderrichtte, hij leerde hem de beginselen van het vak en liet hem vooral het voorbeeld na van een karakter dat van geen transigeeren wist, een vijand van alle concessies, die zooveel schilders aan de koop en verkoopzucht doen en een rustige minachting voor die kunsttheorieën, die evenlang duren als een avondpartijtje, of een door jeugdigen opgezet. jeugdig tijdschrift. Maar nauw-

lijks had de leerling de beginselen van zijn vak geleerd, of zijn leermeester stierf! Sedert heeft Maurits Blieck nooit een anderen gehad en onbijgestaan



MAURITS BLIECK : De Smoor.

zette hij zijn hardnekkig en wél overwogen werk voort, dat hem in staat stelde om het meesterschap te bereiken, waarover hij heden beschikt.

Van af de eerste tentoonstelling zijner werken, bracht hij de kritiek van de wijs door de stoutheden zijner factuur en conceptie, die toen nog meer aanmatigend mochten heeten dan geslaagd, maar die toch reeds een vurig temperament, een machtig kolorist en, niettegenstaande de ruwheden en oneffenheden van zijn eerste manier, — een reeds heel bekwaam en beslagen schilder openbaarden.

Samen met Bastien, Gouweloos, Mathieu, Bernier en enkele andere « jongeren » die heden alle tot bekendheid, zooniet tot roem zijn geraakt, had hij den kunstkring *le Sillon* gesticht, waar hij zijn eerste succes behaalde. En er was reden om te vreezen, dat zijn schitterend debuut een noodlottigen invloed op zijn talent zou kunnen hebben. Dit was echter niet 't geval. En het duurde dan ook niet lang of in een geest van onafhankelijkheid verliet



MAURITS BLIECK : HET SCHIP IN DEN NEVEL.

hij den Sillon, om te ontkomen aan dat regiem van wederzijdsche nabootsing en onpersoonlijke esthetiek, zooals die over 't algemeen in onze kunstkringen heerschen en sedert meer dan tien jaren, is hij weer alleen en onbijgestaan



MAURITS BLIECK : De Rivier.

aan 't werk getogen, om zijn persoonlijkheid te ontwikkelen en zooals een onzer critici van hem heeft gezegd een zeldzaam voorbeeld te geven van moed en kunstovertuiging : « Qui ne se souvient de ses débuts brillants et de ses toiles habiles qu'il exposa d'abord au *Sillon*? Une étonnante facilité, de rares facultés d'assimilation, lui assuraient des succès dangereux parcequ'ils étaient faciles. Il l'a compris et il a eu la conscience de renoncer à des applaudissements, dont il aurait pu se griser. »

Een prachtig voorbeeld van wilskracht, van dapperheid, we mogen wel zeggen van heldenmoed! Een overwinning behaald door een karakter en een conscientie op het talent, dat langs de straat om de gunst der voorbijgangers loopt te bedelen, op dat publiek talent, dat, hoe paradoxaal onze opinie ook moge schijnen, de ergste vijand van den kunstenaar is, in dien zin dat het hem vleit, hem verblindt en op een dwaalspoor leidt, dat het hem naar virtuositeit, infatuatie, cabotinage en winstbejag meevoert. Op 't oogenblik toen hij deze gewetensbezwaren 't eerst ondervond, had Maurits Blieck, op

't voorbeeld van 't meerendeel zijner kunstbroeders in den Sillon, de juistheid en de diepte der impressie aan de soliditeit der stof en de uitwendige en decoratieve schoonheid onderworpen. Zijn voordeel doend met de pogingen der luministen en impressionisten, verluchtigde hij zijn palet, zijn visie verhelderde, maar zijn techniek wijzigde hij niet ! Hij besloot om de schoone schilder te blijven, die hij altijd was geweest en aanvaardde van de nieuwe richting enkel de waarheden die blijvend zijn. En hij is zich altijd blijven wachten voor wat hij als de dwaling der luministen beschouwde. — Voor hem is 't doel van 't schilderen niet als voor hen, 't bereiken van de grootst mogelijke mate van uiterlijken glans, evenmin als 't doel is der muziek om een maximum van klank voort te brengen. Nooit heeft hij de schoonheid opgeofferd aan de juistheid van den toon. Zijn schitterendste lichteffekten behouden een uiterst rijke en genuanceerde pâte. Daarentegen kon zijn ziel van een echten impressionist, geen blijvende voldoening vinden in die eeuwige volle zonneschijn, die van enkele tentoonstellingen van luministen een fastidieuse herhaling maakt van éenzelfde effekt, bij middel van éenzelfde procédé. In ons België, waar de zon maar zelden schijnt, fabriceeren onze lichtfanatieken en lichtmonomanen, haar 't meeste van den tijd in den schemer en binnen de muren van hun atelier, volgens een onveranderlijk hetzelfde en weinig saamgesteld recept; Maurits Blieck vindt schoonheid in alle uren en bekoring, in elk seizoen. Het vluchtig-vlottende van de nevelen, het teeder-fijne van het grauwe weer, de wolkenluchten van Vlaanderen, de hartstochtelijk rosse herfsten, de brandende eenzaamheid van de Kempen, vleien beurt om beurt zijn penseel. Zijn œuvre, dat reeds heel omvangrijk is, behelst een groote verscheidenheid van sujekten, vanaf het landschap, door de genreschildering heen tot aan de marines ; vooral aantrekkelijk is hij in zijn jongste, zeer moderne notas van het leven in de haven en op den stroom en tot aan het portret, waardoor hij zijn roem blijvend heeft gevestigd.

't Is terecht van hem gezegd dat hij is « un des artistes les plus originaux et les plus sincères de sa génération ». Maar hij is tevens de meest lyrische, de hartstochtelijkste van al onze schilders, een van dezulken, die zich spontaan en algeheel aan den ontvangen indruk overgeven, die in 't aangezicht der natuur zich laten ontroeren door den aanblik der dingen en hun gewaarwording weergeven zonder voorschrift en berekening, op 't oogenblik zelf dat ze werd gevoeld. Vandaar de machtige bekoring zijner doeken. Ze mogen ons aantrekken of terug stooten, men moge ze kritikeeren of ophemelen, onverschillig laten ze u nooit. Van daar ook die vlugge, prompte, synthetische toets, waarmee de aandoening wordt weergegeven, van daar ook dat overzicht over 't geheel, die niet ingewijden doet zeggen dat enkele zijner schilderijen altijd op de hoogte van schetsen blijven, terwijl deze juist zijn meest levende,

MAURITS BLIECK : CHIOGGIA.





MAURITS BLIECK : Avond op het *Canal grande*, (Venetië).

meest impressioniste zijn, in den besten zin van 't woord. Van daar eindelijk die schilderwijze, die met de natuur mee schijnt te bewegen en die de tegenvoeter is van die, bij middel van koude toepassing verstarde schilderwijze, die men wel ten onrechte de geacheveerde gelieft te noemen. Vaak is aan deze geen eigenlijk begin te vinden en de dwaling bestaat hierin dat men meent dat het peuterige der details ook maar de geringste verdienste toe voegt aan de kwaliteiten van een schilderij. Zoo is in de literatuur, en onafhankelijk van den eersten opzet, niet de lengte van, of 't aantal der zinnen die waarde schenken aan een werk, maar welde kracht, het oor-



MAURITS BLIECK : Innigheid.

spronkelijke, het puntige van elk er van. Door overtollige om- en ontwikkeling, wordt een denkbeeld verzwakt, door concentratie daarentegen versterkt. — Eveneens heeft in de schilderkunst elk onderdeel slechts voor zoover waarde, als het de gewaarwording rijker maakt. Indien dan de literatuur, meebewegend met 't tijdvak, waarin ze ontstaan is, een kunst van analyse is, is de schilderkunst, welke in de ruimte evolueert, een kunst van synthese; en Maurits Blieck, in plaats van zijn aandoening over de details te verstrooien, concentreert ze in een visie van 't geheel. Ook moet men zijn schilderijen beschouwen, zooals hij zelf de natuur beziet, in één oogopslag en niet met bijzienden blik, die opvolgentlijk elk voorwerp op zichzelf volgt, onafhankelijk van zijn werking in 't geheel.

Ik heb gezegd dat Maurits Blieck vóór alles van een lyrisch temperament

is. Deze meening wordt bewaarheid tot in zijn keuze van sujekt. In 't eerst was hij de landschapschilder, verliefd op de wijdbewogen groote luchten, die de wind uit zee als zeilen op doet bollen, of steigerend als onder de oorlogs-



MAURITS BLIECK : Wassend Tij.

woede van onzichtbare Walküren. Later zwierf hij rond in de eenzaamheid van de Kempen, met de naakte, barre einders, waar de hemel als de ziel van 't landschap is. En in Andenne schilderde hij de grootsche strengheid van 't rotsenlandschap. En altijd en vooral, meer dan in eenig ander jaargetijde, exalteerde de herfst met zijn gloeiend rosrood, zijn hartstochtelijk temperament en het verdient opmerking dat er in zijn heele œuvre, maar zoo weinig *Lentes, Bloeiende Boomgaarden, Zonsopgangen* en andere lachende morgentooneeltjes te vinden zijn. Daarentegen heeft hij vele wrang-aangrijpende landschappen onder sneeuw geschilderd en triumfeerende herfsten, niet droefgeestig, maar veeleer heldhaftig door de frenesie der kleur.

Maar hij heeft ook stadsgezichten geschilderd, het pittoreske van oude huizen, met muren door het patina der eeuwen bekorst, met daken malsch en rood als sappig vleesch, met molens die hij tragisch opstelt, als tegen een hemel uit de apocalyps en bijna altijd is het de pathetische zijde der dingen, waarheen zijn voorkeur uitgaat.

Doch het landschap bevredigde zijn hartstochtelijke natuur slechts ten halve. Het onbewegelijk landschap, waar niets bewogen is als de lucht. — Blieck voelde zich dan ook weldra heengetrokken naar de oevers der hemel-weer-

spiegelende stroomen, waar het luchtruim deel aan een dubbel leven heeft, dat van de wolken en van de golven, waar de weerspiegeling van den ether zijn reflecties bij de sidderende trilling van 't water voegt. De zee vooral gaf hem heel hevige indrukken van woeste en grootsche poesie. Sedert Louis Artan, heeft niemand beter uitgedrukt het zware vervloeien van de golven, het verblindende van het schuim en der deining eb en vloed, — de majestueuse eenzaamheid van den hemel en de zee.

Maar het was vooral in zijn havengezichten vol grootsche moderniteit, dat Maurits Blieck zijn van dien af onbetwistbare oorspronkelijkheid openbaarde. In dit genre heeft hij veel nabootsers gehad, min of meer loyale concurrenten. Ze hebben hem slechts de buitenzij der dingen weten te ontleenen, zonder de zielediepte te bereiken welke die uitgebreide decors vergeestelijkt.

Waar Constantin Meunier o. a. de tragische beeldhouwer van den werkman was, is Blieck de epische schilder van de groote schepen, van de woelige schoonheid in de havens, de enorme steamers, die hun geweldige silhouetten profileeren tusschen den kolendamp, het gewirwar van de masten, de fantastieke armen van de kranen, het heen en weer bewegend gewoel van de laders en lossers.

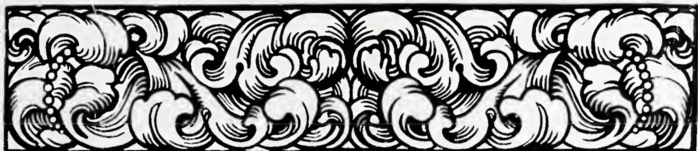
Hij doordringt ons met een poësie van exotisme, met het heimwee naar verre landen, met het dwalende leven hier en ginds, met het onbekende, dat om die stalen reuzen heen, met den nevel schijnt te vervloeien. In dit opzicht schijnt Maurits Blieck ons wel van 't ras van Claude Lorrain, van Poussin, van Paul Bril en Turner, van die meesters dus, die vooral bekommerd waren om den toover van een schoon, natuurlijk decor, te voegen bij de pracht van door den mensch opgerichte monumenten. En evenals Lorrain zijn oevers stoffeert met de decoratieve lijnen van paleizen, van kolonnaden en kolossen, stelt Maurits Blieck tegenover de majesteit der elementen, die van den een of anderen geweldigen transatlantiek, die in zich zelf als een kort begrip van de kracht en het industrieel genie der hedendaagsche menschheid is.

GEORGES EEKHOUD.

In afwachting van den volledigen catalogus van het reeds zoo belangrijk *œuvre* van Maurits Blieck, volgt hier in chronologische volgorde een lijst van zijn voornaamste werken :

De *Pont Neuf* te Parijs, (Verz. Ronmedenne). — *De Rots in den avondschemer*, (Verz. Abel Torcy). — *De donkere Wolk*, (Verz. Osterrieth, Antwerpen). — *De Golf*, (Eigendom van den Belgischen Staat). — *De Vaargeul*, (Verz. Lambert de Rothschild). — *Het Paalwerk*, (Museum te Elsene). — *Het Schip in den mist*, (Verz. Abel Torcy). — *Innigheid*. — *De Stroom*, (Verz. Blieck-Peylaert). — *Gracht bij Mechelen*, (Verz. Georges Eekhoud). — *Portret van G. E.* (Verz. Georges Eekhoud). — *De Antwerpsche Haven*, (Verz. Watremé). — *De oude Brug*. — *Het Italiaansche Vrachtschip*, (Venetië); (Verz. Bottenwieser). — *De Rivier*. — *De Smoor*. — *Het Kanaal*, (Venetië).





HOLLANDSCHE KUNSTNIJVERHEID IN DEN VREEMDE



In het Zuricher kunstnijverheids-museum, welks directeur, de volijverige heer Jules de Praetere, telkenmale voor nieuwe attracties zorgt, en het beste uit binnen- en buitenland zijn bezoekers pleegt voor te zetten, zijn thans een aantal kamers ingericht door de heeren Penaat, Berlage en van den Bosch en den duitschen kunstnijverheids-architect Richard Riemerschmid.

Juist de gelegenheid hier Riemerschmid's werk naast dat van onze landgenooten te zien, lijkt mij van belang omdat het noopt tot vergelijkingen, omdat het afgescheiden van de persoonlijke kwaliteiten der ontwerpers, de groote verschillen aantoont, tusschen de Duitsche-Hollandsche begrippen omtrent meubelkunst-woning inrichting.

Over het algemeen schijnen de interieurs der Hollanders, die zich ook door kleinere afmetingen kenmerken, een genoeglijken indruk te maken.

De buitenlandsche couranten gewagen van schoone verhoudingen, voortreffelijke kleurcombinaties, aangename vormen, kortom van tal van kwaliteiten die op appreciatie van het werk onzer landgenooten wijzen. Zoo lezen wij o. a. in de *Neue Züricher Zeitung*, een zeer interessant artikel van Dr. Albert Bauer, waaruit wij even een en ander willen aanstippen.

Na een algemeene waardeering, zoowel van het degelijke handwerk, het gebruik van massief hout, het gevoel voor kleurcombinaties treedt Bauer in een uitvoeriger bespreking van Berlage's, van den Bosch's en Penaat's meubelen.

Bij van den Bosch prijst hij vooral den grooten eenvoud, de decoratieve eigenschappen en de kleurharmonie, die gordijnen, tapijt, behangsels, stoelbekleeding en houtkleur zoo uitstekend doen overeenstemmen.

Er zit iets voornaams in, zegt hij, maar dat hij ook uit technisch oogpunt, met kennis van zaken de dingen beziet en het juiste gebruik der materialen nagaat blijkt wel hieruit dat behalve de zijns inziens onevenredig kleine buffetten, de schrijver bezwaar maakt tegen combinatie van hout en ijzer bij

een schoorsteenbouw, als zijnde materialen van ongelijk uitzettingsvermogen.

Berlage (de theoriticus en prakticus) komt hier minder goed voor den dag. Het snijwerk, door Bauer als « Kerbschnitt » aangeduid, acht hij niet in overeenstemming met het kostbare hout waarop het is aangebracht, hoewel in details ook het werk van dezen Hollandschen kunstenaar een goeden indruk maakt.

Penaat schijnt echter in Zurich uitstekend vertegenwoordigd te zijn. Sprekende over de inrichting van een groote woonkamer in mahoniehout, zegt Bauer : « Die decorative Entwicklung der Form ist bis in die letzte Einzelheit reich und reif »; en iets verder karakteriseert hij een buffet als « een prachtstuk zooals men het in historische musea bezwaarlijk vinden zal », en stoelen « zoo goed als zij maar met mogelijkheid zijn kunnen ».

Ook de « werkkamer » van Penaat noemt hij een meesterstuk.

Riemerschmid's werk dat nagenoeg alles machine-werk is, onderscheidt zich behalve door het persoonlijke karakter, door de veel grootere afmetingen. Vooral de te kleine buffetten der Hollanders schijnen Bauer getroffen te hebben, want aan het slot herhaalt hij nog eens : « Voor de buffetten der Hollanders heeft hem het gevoel dat zij nauwelijks voldoende zijn om het tafelgerei van een werkmansgezin te bergen »; maar afgescheiden van deze kleine tekortkomingen stelt hij toch het Hollandsche werk boven het Duitsche. De Duitscher *zoekt* nieuwe vormen, de Hollanders daarentegen « reifen die Traditionelle Form aus, und beleben sie mit einem Schmuck, der ihr logisch entspricht ».

Een zeer kenmerkende uitspraak, waartoe juist de tentoonstelling van Riemerschmid's werk naast dat van van den Bosch, Berlage en Penaat in het Zuricher Museum als van zelf aanleiding gaf, en waarmede onze Hollandsche meubelkunstenaars m. i. tevreden kunnen zijn.

R. W P. de Vries Jr.





KUNSTBERICHTEN

(VAN ONZE EIGEN CORRESPONDENTEN)

▫▫ UIT AMSTERDAM ▫▫



OLLECTIE A. PREYER — HOLLANDSCHE AQUARELLEN — Zoo als een aquarel licht iets fijner kan zijn dan een olieverfschilderij, uit den aard van zijn materiaal, zoo kan het wel zijn dat deze aquarellen-expositie nog fijner is dan de, voor Holland, superieure collectie, die de heer Preyer onlangs liet zien in olieverf. Het komt ook wel uit den aard voort van de Haagsche school, dat aquarel haar beter gelukken zou dan olieverf. Want waar zij de strenge statigheid der oude Hollanders ontbeerde, en hun strakheid niet had, waar zij daarvoor aan « sfumato » won, aan zwier en aan losse weelde, daar zal haar vlotte stemmigheid zich nog beter eigenen tot 't water dan tot 't stuggere, olie-procédé. Zoowel Bosboom, als Mauve, eigenlijk ook Weissenbruch en Jacob Maris, zijn gedistingueerder kunstenaars met hun aquarellen, want, zoo vlot als daarin hebben zij in 't zware procédé nooit hun stemmingen weten te geven. Het verwaarloozen van détailkleurigheid tegenover het verwinnen van een groot licht en kleurengeheel is Bosboom er meer in gelukt, het geven van allerteerste vervlietingen, van allerfijnste grijsnuancen, het behouden van grooter innerlijke eenvoud heeft Mauve er meer in bereikt; Weissenbruch was er meer nog los en geweldig, méér nog boven alle détailvormen en onderdeelen uit, grootscher nog in zijn omgrijping in, en Jacob Maris' luchten zijn er stouter en méér lucht, zijn er geweldiger boven een stad of een strand door. Door haar eigenschappen komt het dat een phantast als Israëls er méér in droomen kon, meer nog het geheel kon laten samenvloeien tot een schier kleurlooze toon, méér zijn innerlijk kon uiten doordat hij minder strubbeling had dan met zijn stuggere materie, maar komt het ook dat Neuhuys, die schoon is om het rulle, verfzware, om zijn sterk verfzetten, minder er in volbrengt, wijl hij een te ruige is.

Israëls is de meest vergeestelijkte onder de Hollanders in zooverre hij de minst kleurige is. Dat wil zeggen : kleur is uiting van het weinig redeneerende Gevoel, maar het samenzetten van kleuren, of het dempen van kleuren tot één toon is, met het bewustzijn gewijzigde uiting van den Geest. Daarom kon het wel zijn dat zulk kleur-aangeven hooger uiting is, dan het namaken van de kleur van het onderwerp. Zoo zijn Primitieven, die enkele kleurtegenstellingen vindend, een stuk opbouwden uit die groote vlakken kleur, Rembrandt, die alle kleurigheid overtoog met gulden bruin, Millet, die zijn sobere pastels van overbodige weelde ontdeed tot intense geestesuitingen, Israëls, die met het wereldsche en stoffelijke afgedaan heeft om te komen tot een vage illuzie van wat te beelden was, grooter en schooner, wijl van Geest grooter en van stoffelijkheid minder dan de velen, al te velen, die maar namaken, of mooier namaken wat zij zien aan werkelijkheid vóór hen. Maar daar tegen over staat dat Israëls, minder dan Millet heeft het beeldend vermogen van zijn toets, zooals Millet dit minder dan Rembrandt had. En zoo komt het dat wij aan een Jacob Maris vaak meer voldoening hebben, omdat het zuivere schilderen hem meer

eigen was, dan aan de smoezelige, veegend ploeterende Israëls, zooals de meeste schilders in hun jeugd meer behagen hebben aan de zinnelijke felle kleuren. Israëls' prachtige aquarel van een nette-boetende vrouw is de droomsfeer in een kerkwijde visschershut. Het is waarlijk meesterlijk hoe de verbeelding gegeven is, ruig en innig teer, stevig en knokig, potig, ijl en van lichtglans zacht.

Een Weissenbruch, landschap, vertolkt diens eigenheid: Hij is meer naar het tragische dan bij Jacob Maris, eigenlijk meer naar het grootsche ook. Jacob Maris geeft de dingen zooals zij, gewoonlijk aangezien kunnen worden... vermooid, de kleuren zijn dieper en prachtiger en harmonischer gegeven dan zij gewoonlijk worden geobserveerd en de teekening met de verftoetsen is een vlotte, zatte, weeldevolle, maar grootscher, wijdscher, opgeheven in een hooger geestessfeer, een lijn uitgetrokken met schier knappende spanning om der wille van een hooger houding, een nobeler stand, neen, dat had Jacob Maris toch minder dan de allergrootsten der schilderkunsttijden, minder soms, dan Weissenbruch. Bij dezen brak in dit landschap de lucht in flarden, één wijde lichtscheur over het luchtvlak gereten, terwijl hij één enorme kolossaalheid eerbiedigen deed in een stadsgezicht dat in zijn blauw-avondlijke mistsfeer, waar het witte licht, rood omboord boven de horizont praalt, veel machtiger, in zijn bouwgrootte, meer omvat in zijn kleureenheid, is, dan het gelijke onderwerp in de schilderijen-collectie Crone, waar het toch een der beste stukken van uitmaakt.

Van Jacob Maris een Sneeuwgezicht, Molen aan sloot tegen oranje avondhemel. Een verbreede, vollere, rijpere, doch verplompte, minder gedistingueerde Schelfhout. Een sneeuw van Mauve was van uiterste ragfijnheid, een paarsgrijze hemel tegen blank wit van grond. Een stadsgezicht van Jacob Maris, een van de te velen van dit onderwerp, (als deze kunstenaar eens nimmer voor de markt had willen werken?) is een der meest fijne die hij van dit soort bedacht. Een voller, sfeerrijker adem gaat er over dan bij sommige andere dezer zoozeer gewilde, onderwerpen. De Bosboom's een enkele niet, zijn ietwat beneden zijn kunnen.

Maar evenwel manifesteert zich wederom in deze collectie Preyer dat, vooral als aquarellisten, de moderne Hollandsche school een wel belangrijke kan blijken onder de groote uitingen der tijden.



COLLECTIE E. H. CRONE ⸙ ARTI ET AMICITIE ❧ Er zijn er waarlijk velen, in ons land, die meenen, waarachtig, dat de moderne Hollandsche grijs-school, onder de grootste scholen der wereld, van alle tijden, kan worden geplaatst. Dat zij, in het landschap de oude Hollanders overtreft, en dan wel gelijk komt aan Primitieven, Italianen, Spanjaarden, Renaissance, Barbizonners. Mogelijk gelooven vele Engelschen dit van Gainsborough, Reynolds en tijdgenooten ook, maar het zijn, bij ons, toch meestal diegenen, die nu niet zoo een serieuze studie maakten van het diepere Wezen van buitenlandsche kunsten. Ik geloof dat met deze, iewat onruime zelfingenomenheid, zelfvereering te breken is en het nuttig kan zijn om, zonder er in 't minst het recht toe te hebben, als toekomstlezer eens een z. g. profetische voorspelling te wagen. Om billijk te blijven dienden we wel eerst al de goede eigenschappen van deze school te vermelden, om niet in de grove fout van een al te nonchalant criticus te vervallen, die onlangs een gansche geschiedenis der XIXe eeuwsche schilderkunst publiceerde, welke begon met de trotsche zin: « De negentiende eeuw is, nà de zeventiende, een belangrijk tijdperk in de schilderkunst van Holland », waarop, na een uitstekende, hoogwillende Inleiding, een reeks karakteriseeringen volgde, die niets dan aanmerkingen, afdingingen, betwijfelingen, terugzettingen en deels rake deels onbillijke scherpheden bevatte.

Echter mag ik in dit kort bestek het al zoo vaak uitgebazuinde prachtvolle dezer tijden als overbekend vooronderstellen, om enkelen der grijze-school eens te zetten tegenover enkelen, die daarvoor geschikt zijn.

Het is benauwend te moeten erkennen dat de schoonste stukken uit deze, overigens

Hollandsche, verzameling de Segantini, en de twee Diaz's zijn, (het met groote letters Corot geteekende landschapje blijve buiten beschouwing). De Segantini is va i zeer bijzondere schoonheid. Een oude man scheert een schaap. De lichtneerklatering is geweldig, de witte kop van den man, boven het witte schaap grijpen alle licht, donker wordt de omgeving tegen die vuurplekken. De schilderwijze van dit stuk is, naast al de Hollanders een veel gedegener, een veel solieder, vaster, geslotener, omvattender peinture. Behalve dat van ijle glacis een verrukkend gebruik werd gemaakt, is een stofuitdrukking gegeven, zoo vast en sterk, als, om bij een schapenschilder te blijven, Mauve niet vaak te zien gaf. Zoo is een regenton geschilderd zóó forsch van verf, dat een Hollander er doorzichtig dun en slordig naast wordt.

De twee Diaz-stukjes eveneens zijn tintelender, en sappiger, geestiger en samengedrongener van kracht dan hun Hollandsche buren, intenser van teekening, van kleurkracht, spiritueeler eigenlijk, zoo'n Franschman. Och, eigenlijk krijgt men wel eens gevoel of we achter de burgerlijke kunst der oude Hollanders, die echter altijd voornaam waren, een Ruysdael bijvoorbeeld, al een zeer burgerlijke, een iewat plompe, onvoorname, ongedistingueerde, bijna ware te zeggen, wat ordinaire, kunst gemaakt hebben. Want zeer geestvol, zijn nu toch eigenlijk noch Mauve noch Jacob, of Willem Maris te noemen, als we bedenken dat Ruysdael en Cuyp hen ten dienste stonden om overtroffen te worden, en onverwonnen bleven. Geestvol zou ik eerder Weissenbruch willen noemen. Hij had het geluk bijna niet geëerd te zijn, het dompende succes versmoorde nooit den strijd om het bereiken, ook was hij arm... Zoo werd hij rijker in verscheidenheid, rijker in kleurafwisseling. Hij repeteert zich niet, hij alleen van de modernen komt in weidsche omvatting een oude nabij, hij heeft niet, als Jacob Maris, steeds dezelfde prachtige grijzen en hetzelfde sterke groen en dezelfde mooie zandkleuren, en dezelfde onderwerpen reeksen, hij neemt meer uit de natuur, en grijpt daarin eenvoudiger, grootscher en geestiger. Ik zal niet het groote doek dezer collectie verdedigen, het is kolossaal van bouw en niet iets meer, een oud man maakte het en het is er zwak door, maar de overige Weissenbruch's zijn van het fraaiste dezer collectie. Te wattig, te wollig nog, is *Souvenir de Haarlem* maar grootsch is de constructie en interessant is het blauwe gamma waarin het geheel gehouden werd. Allerfraaist is een klein paneeltje *Kazernestraat te 's Hage*, dat met zijn vlakke blonde, donkere en lichte kleuren, de gave puurheid van zijn volstrekt niet wollige verf, de lichtheid in de groote schaduwpartij, de kracht van de figuurtjes een pracht is van peinture.

Een tweede, wien weidschheid niet ontbreekt en voorname statigheid eigen is, is Bosboom. De drie stuks dezer collectie zijn bijzonder magnifieke uitingen van zijn ruimte zoekende, licht vindende geest. Is hij niet de meerdere van de droge Decamps?

Israëls-Millet. Deze vergelijking is al zoo vaak getrokken dat wij volstaan kunnen er aan te herinneren. Dat Millet, de tien jaar oudere, in den jongere geen gelijke gevonden heeft, weinigen die het zullen betwijfelen. Te veel heeft Israëls slecht werk tusschen zijn prachtstukken uit handen gegeven, en maar heel zelden heeft hij dat onbegrijpelijke grootschijnen van Millet's stukken welk blijkt, wanneer wij beide in reproducties zien. Zonder diens monumentaalheid, diens groote bouw van lijn, heeft hij niet zoo heel veel méér aan intimiteit, terwijl hij in gedegénheid van schildering zeker bij den Franschman achterstaat.

Van Jacob Maris zijn te bewonderen een *Steenen Molen* en een *Schreyerstoren*. Beide groote doeken zijn uitstekende vertegenwoordigingen van deze onderwerpenreeksen. De Steenen Molen is wel niet zoo strak en monumentaal als Jongkindt een molen aanzag, de molen zit wat in de lucht en torent niet, als bij Ruysdael, gelijk een burcht uit het land, de lucht is wat zwaar, en de wieken, benevens de steunpalen der omgang zijn wat heel slap van constructie, maar evenwel, dit is een mooi schilderij, waar de buitengewone verrukking die men voor het dorp, dat geheel prachtig, enorm magnifiek van kleur en opvatting is, gevoelen moet,

bewijst, dat dit het superieure deel van het schilderij, en de rest dus minder, is. De Schreyerstoren is voldongen schoon. Blond de lucht, de stad afnemend van rood bruin tot luchtig grijs, de bouw breed, de teekening levendig. Een *Jagertje*, een *Veerpont*, een *Pastorale*, een *Pink op 't strand* zijn verdere bekende onderwerpen, bekend mooi gedaan.

De heer E. H. Crone heeft de verdienste een Hollandsche verzameling van den eersten rang te bezitten. Enkele schilders detoneeren, anderen steken bijzonder uit. Het bijeenzien van zoo een collectie der grijsschool bewijst ons, dat we waarlijk een groote tijd gehad hebben, bewijst ons tevens dat we ons door zelfverblinding niet moeten laten verleiden onze meesters te overschatten tot aan de groot-meesters gelijk.

En zoo meen ik te mogen zeggen dat de toekomst deze afgesloten periode zal waardeeren als een belangrijk tijdperk van zeer gevoelige, weeldevolle, harmonische, rijke schildering, belangrijker dan we in eeuwen hebben gehad, maar minder grootsch van den Geest dan oude scholen, en minder degelijk van techniek dan voorgaande richtingen. Een tijd ook, door economische verhoudingen bedorven.

CONRAD KIKKERT.



BOEKEN & TIJDSCHRIFTEN

THE BURLINGTON MAGAZINE



N het Mei-nummer een artikel van Claude Phillips over de laatst-ontdekte Rembrandt, het in de maand Februari van dit jaar te Londen op een veiling voor een luttel bedrag verkocht paneeltje, voorstellend David met het hoofd van Goliath. Men schreef dit paneeltje aanvankelijk aan Eeckhout toe, maar al spoedig werd de mogelijkheid van Rembrandt's auteurschap geopperd. Men ontdekte zelfs een zeer vage signatuur, verscholen in een schaduwpartij op den voorgrond, waarin men eerst R. L. (d. i. : Rembrandt Leydensis) 1625 las. Dit paneeltje zou dan het vroegst bekende schilderij van Rembrandt zijn, iets waarop echter het werk zelf niet scheen te wijzen; kenners stelden dit ongeveer in 1631. Bij een nader onderzoek in fel zonlicht vond men dat 1625 inderdaad niet juist was, enkele toevallige vlekjes hadden een 5 doen lezen, terwijl er een 7 stond.

In het Juli-nummer van dit tijdschrift geeft C. J. Holmes aanteekeningen betreffende de tijdsopvolging van Jan Steen's werk. Het bestudeeren van de invloeden, die Jan Steen in bepaalde tijdperken van zijn leven kan hebben ondergaan, door den omgang met, of de nabijheid van bepaalde kunstbroeders, acht deze schrijver een beteekenisvol hulpmiddel ter dateering van des schilders werk.

A. M. Hind behandelt de laatste door Dr. Bredius ontdekte en door hem in een mededeeling aan de Koninklijke Akademie van Wetenschappen te Amsterdam en in het tijdschrift « Oud-Holland » gepubliceerde Rembrandt-dokumenten.

C. J. Holmes bespreekt twee schilderijen, waarvan hij de mogelijkheid veronderstelt, dat het jeugd-werken van den Delftschen Vermeer zijn. Het een is een wijnschenkend meisje, het andere een portret van een jeugdig artiest (de schilder zelf?) in een atelier-omgeving. Heeft het eerstgenoemde naar de reproduktie te oordeelen niet al te veel eigenschappen, die op Vermeer's auteurschap wijzen, de toeschrijving van het verondersteldе zelfportret vindt eenigen steun in een oude gravure naar dit werk, waarop ook Vermeer's naam wordt genoemd.

Als buitentekstplaat geeft het nummer een fotogravure naar Jan Steen's gebed voor den maaltijd uit de verzameling van den Hertog van Rutland.

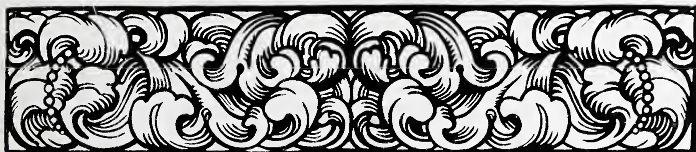


DIE KUNST (Juli) geeft o. a. een reproduktie naar het portret eener oude dame door Jan Veth, een van de vijf portretten door den kunstenaar in de Berlijnsche Sezession van dit jaar geëxpozeerd. C. G



Afb. 1. — JAN STEEN: DE TEEKENLES.
(Eigendom van den Heer F. Kleinberger te Parijs).





DE JAN STEEN-TENTOONSTELLING TE LONDEN



Onder den indruk van het mislukken der door Dr. Hofstede de Groot en mij aangewende pogingen om de tentoonstelling van schilderijen van Jan Steen, dezen zomer door de firma Dowdeswell te Londen georganiseerd, ook in Nederland te doen plaats hebben, verzocht ik de Redactie van *Onze Kunst* om medewerking tot het tot stand brengen van een Jan-Steen-nummer met afbeeldingen. Zoo zou althans aan degenen, die niet het voorrecht hadden genoten de tentoonstelling te bezoeken, eenigszins een denkbeeld kunnen worden gegeven van haar beteekenis, terwijl tevens voor de bezoekers een blijvende herinnering aan de voornaamste kunstwerken zou ontstaan en voor de vakgenooten een reeks van fotografische inedita, die als studiemateriaal niet ongewenscht konden zijn.

De Redactie heeft geen moeite te veel geacht om de afbeeldingen zoo goed mogelijk te doen slagen en ook de Heeren Dowdeswell hebben alle denkbare medewerking verleend. Het was in vele gevallen zeer moeilijk, de eigenaars te bewegen, het fotografeeren en publiceeren hunner schatten toe te staan en in de meeste gevallen werd geen toestemming gegeven dan nadat den eigenaar uitdrukkelijk de verzekering was gegeven, dat van de voor *Onze Kunst* gemaakte opname geen ander gebruik zou worden gemaakt dan voor publicatie in dit nummer.

Door deze moeilijkheden is het verschijnen van dit opstel niet onbelangrijk vertraagd. Nu het voltooid is hoop ik, dat het vooral door de vele hier voor het eerst uitgegeven reproducties zal bijdragen tot de kennis van Steen's werken. Moge het bovendien de belangstelling in de kunst van dezen Bredero onder de Hollandsche schilders in ruimen kring helpen levendig houden en, zoo mogelijk, nog verlevendigen.

Den Haag, Juli 1909. W. Martin.





Des Menschen leven is een strijdt,
Een Water, dat snel henen lijdt,
Een pluym-licht vliegent dinghe,
Een Bloem, een Roock, een Wind, een Bel,
Een groote Niet, besiet men 't wel,
Een schouwspel vol veranderinghe.



EZE bekende regels uit Bredero's Rodderick, die wij ons zoo vaak herinneren, wanneer wij voor een van Jan Steen's talrijke moraliseerende schilderijen staan, kwamen ons ook op de Londensche tentoonstelling weer voor den geest. Ook däär, waar men als het ware met Jan Steen alleen was, trof weer als de meest krachtig op den voorgrond tredende eigenschap van « Jan Steen als verteller » zijn voortdurend zinspelen op de ijdelheid van ons aardsch bestaan. Met blijkbare voorliefde filosofeert hij daarover. Zijn schilderijen zijn evenwel niet, zooals de allegorieën van zijn groot figuur schilderende academische tijdgenooten, zwaarwichtig door gecompliceerde emblemen en reeds toen beschrijving en verklaring eischende personificaties, die aandoen als ellenlange boetpredicaties ; ook zijn ze niet een combinatie van eenvoud en ernst, gelijk de vanitas-stillevens van Jan Steen's oudere Leidsche tijdgenooten, met hun uitwalmende kaarsen, hun doodshoofden en zandloopers. Integendeel, ze hebben noch het gecompliceerde der eene, noch het ernstige dier andere soort van geschilderde zedelessen. Jan Steen's kunst immers geeft slechts korte, rake opmerkingen, waarin hij strijdt voor de niet al te verfijnde maar op stevigen godsdienstigen grondslag gevestigde zedelijke begrippen der Hollandsche burgerij van zijn tijd. Die opmerkingen, ze zijn wel telkens ernstig bedoeld, maar ze worden bijna nooit in al te ernstigen vorm gegeven. Wel zijn er in Steen's œuvre voorbeelden van stukken, waarop hij een waarschuwend Memento Mori doet hooren, maar meestal is hij in zijn symboliek humoristisch en zelfs vaak eenigszins joviaal. Gelijk de opschriften op luifels en uithangborden in zijn dagen, gelijk Breero en Coster in hun tooneelstukken, moraliseert Jan Steen met grapjes, soms zelfs met flauwiteiten, naar den aard van zijn omgeving, waar deze soort van filosofische humor blijkbaar evenzeer in trek is geweest als in de kringen, waarin ons de

dichters en tooneelisten van toen verplaatsen. Hij pleit vóór en strijdt tegen nagenoeg dezelfde deugden en ondeugden als deze en zijn symboliek is dezelfde als bij hen. Zeepbellen zijn bij Jan Steen, evenals bij Breero, het symbool van het ijdele van ons leven : men zie slechts de bellenblazende jongens — steeds hoog boven zorgelooze gezelschappen uit — op zijn schilderijen in het Mauritshuis en het Louvre.



Afb. 2. — JAN STEEN : Het Gebed voor het Eten.
(Eigendom van den Heer George Salting te Londen).

Het « vercken » is ook bij Jan Steen het symbool van zwijnerij, en waar onze dichters de podagra noemen als de straf voor dronkenschap in versjes als :

Leert Dronkaarts uit uw makkers scha,
Uw minste straf is Podegra,

daar beeldt Jan Steen een paar krukken of een strompelstok af boven een dronkemanspartij.

Eigenaardig doet ons daarbij steeds aan Jan Steen's optimisme. Want al ziet hij het slechte en al hekelt hij het waar hij kan, toch is hij verre van zwaartillend en schijnt hij meer de man die tot matigheid en voorzichtigheid maant, dan de felle bestrijder van al wat niet geheel in den haak is. Gedachten als die in onzen tijd b. v. door Félicien Rops zijn geuit, komen niet bij hem op : het troosteloos pessimisme van een *Satan semant l'ivraie* is verre van Jan Steen èn van zijn tijd.

Ook kent hij niet die scherpte, waarmee b. v. honderd jaar vóór hem de

Boeren-Brueghel bijna systematisch het domme en hersenlooze had gegeeseld. Daarvoor is hij te veel optimist. Op zijn hoogst is hij satyricus, b. v. waar hij een simpel beest stelt tegenover de ontucht van den mensch, zooals in de *Dronken Vrouw* in het Rijksmuseum, waar op den voorgrond een poes ietwat verwonderd haar ontredderde meesteres opneemt ([1]).

Merkwaardig — een bewijs voor Steen's Hollandschen burgeraard — is de voorliefde voor godvruchtigheid en huiselijke gezelligheid, die uit zijn werken spreekt. *Het Gebed vóór het Eten* is de titel van verscheidene zijner schilderijen ; het is een onderwerp, dat hij met groote voorliefde op allerlei wijzen heeft geschilderd. Ook het genoeglijk rustigjes bij elkaar zitten in den huiselijken kring beeldt hij gaarne af. Hij toont daarbij bovendien een groote voorliefde voor kinderen, die overal bij zijn en bijna steeds mee aan de handeling deelnemen, zelfs in zijn bijbelsche voorstellingen. Zijn eigen kinderen met zijn vrouw en verdere naaste familie spelen in al zijn stukken een groote rol : ze waren de gewillige modellen van den zoo bij uitstek huiselijken kunstenaar.

Ook die vormen van meer luidruchtige huiselijke gezelligheid, die in zijn kringen als de meest genoeglijke golden, verheerlijkt hij, en met zekere voorliefde vermeit hij zich in het schilderen van feestvierende gezelschappen binnenshuis, in het afbeelden van een Zondag-ochtend in een uitspanning of het naar huis gaan van kermisgangers.

Zijn zin voor humor wijst hem in dit soort van onderwerpen verder den weg : grappige houdingen (b. v. een dronkaard die zijn pijp opraapt) en typische conflicten en combinaties brengt hij gaarne in beeld.

Kortom, in alle opzichten is Jan Steen de schilder, die als de meest compleete personificatie kan gelden van onzen echten ouden Hollandschen volksaard, met dien eigenaardigen humor, die nog heden niet is uitgestorven. Steen is als verteller het tegenovergestelde van verfijnd van vormen, maar zijn volkje is krachtig, niet verwijfd. De dingen worden er bij hun naam genoemd : een enkele maal worden zij met een eenvoudig allegorietje of symbooltje wat minder direct gezegd (vooral in de dokterstafereelen), maar in het algemeen wordt bij Jan Steen een taal gesproken als in Hooft's Warenar, in Coster's Boereklucht of Huygens' Trijntje Cornelis.

Vóór alles ontleent hij telkens zijn typen aan de werkelijkheid. Ook zijn bijbelsche gestalten kleedt hij — behalve de hoofdpersonen, die hij met tulbanden enz. tooit — in Hollandsche kleedij. Hij zoekt geen majestueuse effecten van licht of uiterlijke verschijning, zooals Rembrandt, en streeft in het algemeen nooit naar het grootsche, zooals deze steeds deed.

([1]) Vgl. ook den hond bij den dronken jongen op den Eierdans (afb. 15).



Afb. 3. — JAN STEEN ; « SOO GEWONNE, SOO VERTEERT ».

(Eigendom van den Heer L. Neumann te Londen).

Indien het juist gezien is, dat de persoonlijkheid van Jan Steen zich geheel in zijn kunst weerspiegelt, dan moet hij een in den grond ernstige, zedelijk krachtige natuur zijn geweest, die ook in het dagelijksch leven met overtuiging vasthield aan dat optimisme en die eerlijke, maar in de uiterlijke vormen onbeschaafde moraal, die hij in zijn werken verkondigt. Een man van huiselijken aard, een man vol grappen en van een levenslust, die in brooddronkenheid kon ontaarden.

Zoo iemand kon, ook in verband met hetgeen hij schilderde, en vooral omdat hij behoorde tot de soort, die het in dien tijd veel gebruikte

Hoe schilder
Hoe wilder

had doen ontstaan, licht aanleiding geven tot de overdreven praatjes, die Houbraken van hem vertelt. Hoe ónwaar die zijn, is reeds lang onvertuigend aangetoond. Hoe meer men in de laatste jaren Jan Steen's « œuvre » is gaan overzien, des te meer is men versterkt in de overtuiging, dat deze schilder dag in dag uit met vaste hand en onverstoorbaren ijver aan zijn ezel moet hebben gezeten. Want anders zou hij in de ruim 25 jaren, gedurende welke hij heeft geschilderd, niet zóóveel technisch volmaakte en compositioneel uiterst gecompliceerde schilderijen hebben kunnen vervaardigen, steeds weer anders en steeds weer even frisch van conceptie.

Hetgeen wij met zekerheid weten van zijn uiterlijk leven leert ons weinig anders van hem kennen dan den slechten financier en daaruit kunnen wij, gegeven zijn reusachtige productie, moeilijk een andere gevolgtrekking maken dan dat hij voortdurend vervuld moet zijn geweest van zijn werk en dat daaraan bij hem alle andere aardsche beslommeringen ondergeschikt moeten zijn geweest. Dit schijnt wel de eenige kern van waarheid, die in Houbraken's verhalen steekt, terwijl deze verder nog hun oorsprong kunnen hebben in de zeer begrijpelijke uitgelatenheid van iemand, die na een dag van ingespannen arbeid 's avonds in zijn of een anders herberg kwam om daar wat gesprek te vinden of er zichzelf en zijn gasten met zang en spel te verlustigen en die daarbij in die luimige opgewondenheid geraakte, waarin hij zich heeft vereeuwigd op dat uitgelaten, vlot geconcipieerde zelfportret met de luit (coll. Northbrook), dat een der clou's was der tentoonstelling (1).

Weinigen onzer groote zeventiend'eeuwsche genreschilders hebben zich aan het anecdotische element van hetgeen zij op het doek brachten zóóveel gelegen laten liggen als Jan Steen. Voor hem is hetgeen er plaats heeft op zijn kermissen, in zijn gelagkamers, in zijn dokterstafereelen enzoovoorts

(1) Gereproduceerd in *Onze Kunst*, October 1903, IIe halfj. blz. 108.

altijd van evenveel belang als de wijze, waarop hij ons dat picturaal voorzet. Soms zelfs weegt het bij hem aanmerkelijk zwaarder, zooals b. v. bij het picturaal weinig belangrijke tafereel (1), waar de matige blijdschap van een vader bij de geboorte van een tweeling ostentatief wordt gekarakteriseerd : een motief voor hedendaagsche burgermansprentbriefkaarten, maar toen als schilderij aan den wand vrijwel overal op zijn plaats.

Deze eigenschap van den meester, om zijn sujet vaak zwaarder te doen wegen dan de wijze waarop hij het interpreteert, is zijn zwakke zijde als schilder, maar zijn kracht als karakter-teekenaar. Ze heeft hem het verwijt op den hals gehaald van te gaarne den komiek te willen uithangen, van te veel illustrator te zijn en daardoor vaak de grenzen van het begrip schilderij te hebben overschreden. Wij deelen deze meenig niet, omdat men toch juist in dien tijd, toen de geteekende en geschilderde humor zich niet in weekblaadjes kon uiten, maar slechts wat spotprenten en schilderijen tot zijn beschikkig had, — omdat men juist voor *dien* tijd in het begrip schilderij ook dergelijke voorstellingen méé moet opnemen. Ons mogen zulke tafereelen, wanneer ze àl te veel van picturale kwaliteiten ontbloot zijn, niet altijd aangenaam aandoen in den vorm van schilderijen aan den muur, maar daarom overschreden zij in den tijd, waarin zij ontstonden, nog geenszins de grenzen van wat men schilderen mocht. Bovendien, een illustrator in den eigenlijken zin is Jan Steen toch ook nooit geweest, behalve desnoods in zijn bijbelsche onderwerpen. Daarvoor zijn zelfs zijn voorstellingen met een bepaalde strekking te algemeen genomen. Zeer zelden slechts krijgt men den indruk, dat een schilderij van hem actueel is en b. v. betrekkig heeft op de een of andere bepaalde grappige gebeurtenis uit zijn omgeving.

Het is geen wonder, dat Jan Steen zoo gaarne nadruk legde op het sujet zijner voorstelling, want daardoor kon hij de groote gave van karakteriseeren, die hij had, des te meer tot haar recht doen komen. Die gave, welke hij naast die van een buitengewoon picturaal talent in hooge mate bezat, strijdt met dit laatste altijd om den voorrang. Nu eens voert het eene, dan het andere den boventoon ; waar de karakterteekenaar het wint, is charge en soms satyre het gevolg; waar de schilder den boventoon voert, is het geheel één wonder van koloriet en toon, bovendien vol van de meest treffende kwaliteiten van lichtdonker en stofuitdrukking.

Als karakter-teekenaar is Jan Steen slechts in onzen tijd geëvenaard. Hij heeft met een zelfden scherpen blik gekeken als Brouwer en heeft in het eerst zelfs onder diens invloed gestaan. Maar zijn arbeidsveld is ruimer : meer

(1) Hamburg, Collectie Weber (Hofstede de Groot, n° 447).



Afb. 4. — JAN STEEN : De Vrouw van den Schilder.
(Eigendom van den Heer J. P. Heseltine te Londen).

typen staan hem ten dienste en hij heeft bovendien zijn persoonlijke geestige fantazie, die hem tafereelen doet uitdenken en situaties doet combineeren, waarin hij veel fijner nuanceerigen, veel afwisselender gemoedsbewegingen kon uitdrukken dan Brouwer ooit gedaan had. Zoo kon hij dezen overtreffen in nuanceering, in veelzijdigheid. Alle andere figuurschilders van zijn tijd, alleen Rembrandt uitgezonderd, laat hij in dit opzicht verre achter zich. Noch Ostade, noch Metsu, noch zelfs de zoo scherp karakters formuleerende Frans Hals kunnen hem op dat punt aan, ondanks verscheiden werken,

waarin zij zijn hoogte bereikten. Want zijn veelzijdigheid ontbreekt hen : ze goochelen niet met menschen en karakters gelijk hij, de gebeurtenissen die ze geven zijn niet zoo gecompliceerd en niet zoo vol afwisseling.



Afb. 5. — JAN STEEN : Het Oesterfeestje.
(Eigendom van den Heer George Salting te Londen).

De typen van Jan Steen zijn doorgaans leelijk. Hij ontleent ze gewoonlijk aan zijn onmiddellijke omgeving. Alleen zijn kindertypen zijn meest allerliefst, terwijl meer dan eens ook zijn jonge vrouwen iets aantrekkelijk frisch' hebben. Zijn mannetypen zijn meestal leelijker dan het middelmatige en vaak uiterst onsmakelijk. Maar omdat hij in dit opzicht niet fantazeert, kan hij met des te meesterlijker juistheid hun gelaatsexpressies weergeven en bereikt hij daarin, vaak zelfs zonder te chargeeren, hoogten die slechts de moderne karikaturisten weer bereikt hebben.

De levendigheid zijner voorstellingen wint nog door de afwisseling, die hij in de typeeringen op elk doek weet aan te brengen : hij schept contrasten van langen en korten, van dikken en mageren, van dommen en slimmen, van ouden en jongen, van zieken en gezonden, van naïeven en geraffineerden, van onverstoorbare kalmte en zenuwachtige opgewondenheid.

Jan Steen bezat in groote mate de gave om groepen te componeeren en in zijn beste werken is in dat opzicht een groote volmaaktheid bereikt. Vooral in zijn rugfiguren zijn kwaliteiten, die vóór hem slechts bij den Boeren-Brueghel, na hem eerst weer bij Millet te vinden zijn.

Als schilder is Jan Steen in de eerste plaats het type van den man, die



Afb. 6. — JAN STEEN : HET BEDORVEN HUISHOUDEN.
(Eigendom van den Hertog van Wellington, te Londen).

opgaat in de techniek van het métier. Opgegroeid (¹) te midden van fijn schilderende stadgenooten als Dou, Mieris en Metsu, leerde hij in zijn jeugd blijkbaar niet anders dan aansturen op materie-uitdrukking en detailleering, liefst gecombineerd met dat eigenaardig van grijs tot donkerblauw nuanceerend lichtdonker, dat Rembrandt nog vóór zijn vertrek naar Amsterdam bij zijn Leidsche volgelingen ingang had doen vinden. Later, in den Haag, toen hij er Jan van Goyen leerde kennen, heeft Jan Steen ongetwijfeld ook van diens met dunne verf en zachte penseelen teekenende techniek veel geleerd en is in hem de landschapschilder naast den genreschilder ontwikkeld. Ook kan hij daar bij Jordaens, die er toen aan de beschildering van het Huis ten Bosch werkte, diens tafereelen van « soo d'ouden songen » gezien hebben en moet hij er den geestigen, nog in de zestiende eeuw geboren,



Afb. 7. — JAN STEEN : Man en Vrouw aan Tafel.
(Eigendom van Mrs Joseph te Londen).

(¹) Jan Steen is in Leiden omstreeks 1626 geboren. In 1646 werd hij er als student in de letteren ingeschreven. In 1648 behoorde hij tot degenen, die er het St. Lucasgild oprichtten. Van 1649 tot 1654 woonde hij in den Haag, waar hij 3 October 1649 met Margaretha van Goyen in het huwelijk trad. Daarna huurde hij een brouwerij te Delft, waar wij hem in 1656 en 1657 in akten vermeld vinden. Intusschen was hij in 1653 en in 1658 betalend lid van het Leidsche schildersgild. Vermoedelijk vertrok hij in 1659 naar Haarlem. Van 1661 tot 1669 wordt hij als te Haarlem woonachtig vermeld, en van 1669 tot 1679 woonde hij te Leiden, waar hij 17 November 1672 vergunnig kreeg tot het houden van een herberg op de Langebrug. Zijn vrouw Grietje van Goyen, een dochter van den bekenden landschapschilder Jan van Goyen, ontviel hem in 1669. In 1673 hertrouwde hij met Maria van Egmont, weduwe van den boekverkooper Nicolaes Herculens. Hij werd den derden Februari 1679 in de Pieterskerk te Leiden begraven. Zijn zoon Thadaeus werd 6 Febr. 1651 gedoopt, in de R. K. kerk in de Oude Molstraat te 's Gravenhage; zijn oudste dochter Eva werd daar eveneens gedoopt den 12 Dec. 1653. Verder had hij bij zijn eerste vrouw nog een zoon Cornelis, een dochter Catharina en een zoon Johannes. In 1680 waren slechts Thadaeus en Cornelis meerderjarig. Beiden waren toen schilder. Uit Steen's tweede huwelijk werd in 1674 een zoon Theodorus (Dirk) geboren, die 16 Juli 1674 in de R. K. kerk te Leiden werd gedoopt.

half Vlaamschen Adriaen van de Venne hebben gekend, wiens tafereelen uit het volksleven den schakel vormen tusschen den Boeren-Brueghel en Jan Steen. In zijn Haarlemsche periode mag de raakheid van Brouwer's stukjes, volheid van Ostade's groepen en de scherpte van Frans Hals' karakteristiek in enkelfiguren als Hille Bobbe of den Strandlooper hem nieuwe technische trucs hebben geopenbaard, hoewel hij van Hals, die altijd te spontaan is geweest om zich te verdiepen in het gecompliceerde van een krioelenden menschenhoop, geen scherp typeeren van figuren als onderdeel van een groep kon leeren.

Evenmin als Pieter de Hooch of Terborch heeft Steen kunnen ontkomen aan den zegenenden invloed van de steeds rijper wordende picturale uitingen van Rembrandt in het naburige Amsterdam, al kon Rembrandt's zwaartillendheid hem zijn luchtige onbezorgdheid niet doen verliezen. Tot een spontaan impressionisme is Jan Steen nooit gekomen. Wel is hij buitengewoon ongelijk van kwaliteit en bestaan er van hem brutaal gesmeerde tafereelen, die geheel en al impressionistisch zijn, zooals b. v. « de Sauvegarde van den Duyvel » in het Rijksmuseum (cat. 2249), maar dat zijn altijd slechts compositieschetsen ; aan zijn voltooide stukken blijft steeds het impressionistisch streven vreemd.

Hinderlijk is soms zijn slechte teekening, waarbij hij herhaaldelijk perspectief-fouten maakt. Beneden komen wij daarop nader terug.

Zijn techniek is in zijn beste werken buitengewoon verzorgd. Hij is afwisselend en rijk van kleur en doet daarbij aan de meest verschillende meesters denken : aan Dou, aan Mieris, aan Brekelenkam, aan Ostade, aan Vermeer, de Hooch, Maes, Jordaens ; in zijn landschappen aan Potter, Wynants en Isaac Ostade. Het is of hij heeft willen toonen, dat hij technisch en coloristisch die meesters aankon, al is zijn kunst door haar levendigheid van actie en karakteristiek en door hare compositioneele samengesteldheid natuurlijk van een geheel anderen geest doortrokken.

In uitdrukking van de materie is Steen, als hij wil, even volmaakt als de beste onzer andere oude meesters. Hij kon evengoed als Vermeer het steenige van een vloer, het houterige van een stoel, het draderige van een gobelin weergeven en evengoed als Terborch het zware van satijn of als Kalff het transparante van een glas, het lichtende van een oranje-appel, het blinkende van zilver. Juist op deze tentoonstelling waren daarvan uitmuntende stalen.

Is Jan Steen technisch veelzijdig, in de keuze van zijn onderwerpen is hij het niet minder. Als genre-schilder heeft hij van alles gemaakt : klein-, middel- en groot figuur. Verder vindt men in zijn genrestukken de prachtigste stillevens, terwijl hij ook herhaaldelijk bijbelsche en mythologische tafereelen in genre-vorm schilderde. Als portretschilder kennen we hem het slechtst.

Het meest bekend is zijn scherp gekarakteriseerd zelfportret met de even lachende mondhoeken, in het Rijksmuseum. Ook heeft hij stadsgezichten geschilderd zooals b. v. het *Gezicht op de Vischbrug* te Leiden in het Museum te Frankfort. Bovendien — en dit is juist op deze tentoonstelling meer dan ooit te voren duidelijk gebleken — was hij een ongemeen begaafd landschapschilder, al heeft hij nooit het landschap zonder figuur gegeven. Hij sluit zich hierin technisch vooral bij de Haarlemmers aan, doch er is in zijn zonnige landschappen soms ook iets van het blonde en lichte van Potters stukjes, waar een liefde voor de vrije natuur en een verrukking voor het zonnige buiten uit spreekt, zóó blijmoedig dat ze als de picturale vertolking van gedichten als Vondel's *Willzangh* zouden kunnen gelden.



Afb. 8. — JAN STEEN : De Oude Vrijer.
(Eigendom van Lord Swaythling te Londen).

Zonder de menschen kan Steen zich echter het landschap niet denken. Nooit geeft hij het zóó, dat wij er ons klein bij voelen, gelijk Rembrandt, Vermeer en Jacob Ruisdael dat hebben gedaan.

Zoo is Jan Steen niet alleen naast Rembrandt en Frans Hals de grootste karakterschilder der 17e eeuw, maar ook een der veelzijdigste, zoo niet de meest veelzijdige schilder, dien ons land na Rembrandt heeft voortgebracht.

Twintig jaar jonger dan Rembrandt, vijf-en-veertig jaar jonger dan Frans Hals, jonger ook dan de grondvester der Leidsche fijnschildertechniek, vond hij zoowel technisch als iconografisch reeds veel bereikt toen hij begon. In menig opzicht kon zijn kunst, die den beginnenden nabloei van onze grootste kunstperiode reeds beleefde, niet meer zijn dan een samenvatting van hetgeen bereikt was : technisch kon zij alvast geen der grootmeesters meer over-

treffen. Maar behalve een samenvatting was Steen's kunst een uitbreiding van hetgeen bereikt was : zoowel in het vlot en ongedwongen componeeren van groepen van talrijke druk bewogen figuren, als in het uitbreiden der charge over grootere groepen. Bovendien voert hij, voortzettend hetgeen vooral Adriaen van de Venne begonnen was, de moraliseerende strekking in het genre in. En bij al dit nieuwe in zijn kunst komt nog zijn veelzijdigheid.



Afb. 9. — JAN STEEN : Het Bezoek.
(Eigendom van Mrs Stephenson Clarke te Londen).

Een man die *dit* tot stand bracht, is reeds als kunst-historisch verschijnsel een reus, wiens beteekenis geen esthetisch non liquet te niet zou kunnen doen, zelfs al kwam bij dit alles geen enkele van de vele buitengewone picturale en coloristische kwaliteiten, die zijn kunst bovendien nog eigen zijn.

Zoo zal dan ook een ieder, die Steen's arbeid als geheel vergelijkt met de totaal-prestaties onzer andere oude meesters, het den velen die het reeds zeiden moeten na zeggen, dat Jan Steen, na Rembrandt, de meest geniale schilder der oude Hollandsche school is geweest.



Het was te voorzien, dat een tentoonstelling, aan Jan Steen gewijd, een bron van veel genot zou zijn. De verwachting is niet teleurgesteld, ja de keuze der schilderijen — een veertigtal — was, voor zoover de Heeren Dowdeswell er geheel vrij in waren, buitengewoon goed geslaagd en daardoor was een geheel verkregen, schitterend en vol afwisseling.

Alle schilderijen op eenige na, die door Dr. Bredius waren ingezonden, kwamen uit Engeland, verreweg de meeste uit Londen. En toch was nog op

Afb. 10. — JAN STEEN : « GEEF ONS HEDEN ONS DAGELIJKSCH BROOD »...
(Eigendom van den Hertog van Rutland te Londen)



verre na niet eens zelfs de helft aanwezig van hetgeen er alleen in Londen nog in particulier bezit aan Jan Steens te vinden is. Zóóveel werk van onzen grooten landsman bezitten de Engelsche liefhebbers!

In het volgende willen wij trachten, van de voornaamste schilderijen der tentoonstelling in het kort onzen indruk weer te geven, daaraan telkens eventuëele critische opmerkingen vastknoopend.

Wij beginnen — evenals in de boven gegeven algemeene karakteristiek — met Jan Steen's moraliseerende onderwerpen.

Onder deze spannen de kroon twee schilderijen, beide voorstellend een *Verloopen Huishouden*. Het eene was ingezonden door den Heer Neumann (nº 24, H. de Gr. nº 854 (¹) zie afb. 3), het andere door den Hertog van Wellington (nº 11, H. de Gr. 109, afb. 6). Beide zijn meesterstukken van peinture. Ze zijn van een rijkdom van warme, diepe tonen, die aan Pieter de Hooch doet denken, ze zijn ongemeen zorgvuldig en bedachtzaam doorwerkt zonder ook maar het geringste detail te verwaarloozen, ze zijn beide ook wonderen van kleurharmonie.

Alleen reeds doordien deze zuiver schilderachtige eigenschappen de zedelijke strekking van hetgeen op deze schilderijen is voorgesteld blijven overheerschen, zijn ze meesterstukken. Maar daarbij komt nog de compositie, die ondanks het anecdotisch doel, waar ze op gericht moest zijn, van een ongedwongenheid is, zooals die alleen een perfect groepcomponist bereiken kan. En eindelijk de fijne karakteristiek der figuren :

Op de schilderij van den Heer Neumann is een heer afgebeeld, die zijn nauwelijks verdiende geld door spel en smulpaperij verbrast. Met zijn zorgeloos lachend gezicht, zijn pafferige onderkin en dikke handen, met zijn volgegeten lichaam, dat hem noodzaakt den halskraag los te doen, is hij het uitgangspunt der typeering van houdingen en gelaatsuitdrukkingen van degenen, die hem bedienen. Daar valt allereerst op de oude leelijke vrouw, die al maar oesters voor hem openmaakt zonder dat haar het geval verder veel schelen kan. De meid rechts, die hem wijn biedt, is ernstiger gestemd, maar de knecht, rechts tegen den schoorsteenmantel geleund, wachtend of « er iets te zeggen » is, ziet den toestand somber in. Zonder een spier te vertrekken of een woord te zeggen, met opeengedrukte lippen, ziet hij scherp toe en heel zijn houding geeft even aan, hoe hij over den gang van zaken denkt.

De oestereter alleen zou voldoende zijn, om de bedoeling der voorstelling duidelijk te maken. Maar bovendien toont de schilder ons links op den

(¹) De nummers zijn die der tweede uitgave van den tentoonstellingscatalogus. De nummers met H. de Gr. zijn die van Hofstede de Groot, Beschreibendes und Kritisches Verzeichnis der Werke der hervorragendsten Holländischen Maler des XVII Jahrhunderts, Bnd I, 1907.

achtergrond nog, hoe ook door spel het fortuin verloren gaat. Ook het snijwerk van den schoorsteenmantel gebruikt hij, om in de meest eenvoudige symbolen zijn bedoeling nog eens te onderstrepen. Vóór een schoorsteenstuk, waarop schepen geschilderd zijn die vergaan, staat de Fortuyn, op een dobbelsteen, die op een gevleugeld ei rust : symboliek van broosheid, wisselvalligheid en vlug verdwijnen. De linkerkant van den schoorsteenmantel is verder aan armoede en ellende, de rechter aan rijkdom en geluk gewijd : links een bos dorens, rechts een hoorn des overvloeds vol gouden dukatons; links een huilend jongetje met krukken, waarboven boeien, rechts een jongetje met een koningsscepter en andere symbolen van rijkdom en geluk. Om alles nog duidelijker te maken, is op het fries een door twee kindertjes gedragen inscriptie aangebracht : *Soo gewonne, soo verteert*, waaronder de handteekening van Jan Steen met het jaartal 1661.

Dergelijke schoorsteenmantel-symbolieken komen bij Jan Steen meer voor. Zoo heeft hij b. v. op een stuk in een particuliere Fransche verzameling den dood, op een schoorsteenmantel, op verschillende wijze weergegeven : als schoorsteenstuk een verwoede strijd tegen Hannibal met zijn olifanten; daaronder, midden vóór den schoorsteenmantel een borstbeeld van den Dood met lauweren en een pijl, waaronder het opschrift « Discite Mori » (gedenkt te sterven), terwijl op een caveecimbel het « Musica pellit curas » (muziek verjaagt de zorgen) een ál te zwaartillend beschouwer tot rust zoekt te brengen : een typisch Jan Steensch antidotum.

In het algemeen wijzen deze en dergelijke doorwerkte symbolische voorstellingen ons den weg bij het opzoeken en verklaren van minder duidelijke toespelingen bij Jan Steen. Vooral bewijzen zij, dat vaak in gevallen, waarin men anders niets zou vermoeden, wel degelijk de eene of andere toespeling verborgen moet zijn, die ons alleen dààrom in het eerst onduidelijk is, omdat zij teruggaat op de een of andere thans in onbruik geraakte spreekwijze, spreuk of spreekwoord, of op het een of ander gevleugeld woord van het genre van onze met het jaar veranderende straatroepen.

Keeren wij nog even tot de schilderij van den heer Neumann terug, om te wijzen op enkele prachtige details : het zoutvat op de tafel, het bord met oesters en vooral den jongen op den voorgrond, die de kan volgiet.

Merkwaardig voor onze kennis van Steen als groepcomponist is, dat hij dezelfde voorstelling een jaar vroeger, in 1660, reeds had geschilderd (H. de Gr. 856). Maar op dat stuk staat de jongen rechtop en is het doorkijkje niet zoo licht, omdat het een trap met twee figuren te zien geeft. Deze veranderingen vinden blijkbaar hun oorzaak in Steen's streven om als tegenwicht tegen het witte tafelkleed, het schort en het bont der vrouw rechts, ook links wat meer licht te krijgen. Vooral de rug van den jongen kon nu als

lichtweerkaatser prachtig dienst doen, hoewel ondanks deze veranderingen het bezwaar nog niet geheel is ondervangen.

De tweede moraliseerende schilderij, waarvan wij reeds in verband met de vorige spraken (n° 11, H. de Gr. 109, afb. 6) is nog meer dan de vorige het type van een *Bedorven Huishouden*, zooals Jan Steen er zoovele heeft geschilderd. Het is het mooiste in zijn soort. Immers het is krachtiger dan het bekende der verzameling Schloss (H. de Gr. 110), beter geconserveerd dan dat te Weenen (H. de Gr. 102) en overtreft bovendien beide in koloriet en compositie. De « motieven » zijn de bij Jan Steen in zulke tafereelen gebruikelijke : heel het interieur wijst op rijkdom en slordigheid. Op tafel prachtige vruchten, oesters, een enorme wijnroemer. Op den grond ham, kaas en brood, de kaas glibberig hard geworden door het slecht bewaren, de ham ten prooi aan den snoeplust van den hond. De huisvrouw is ingeslapen en haar kinderen stelen haar geld. De heer des huizes, met zorgeloos gelaat, vrijt met een knappe jonge vrouw. Een speelman, gehuurd om het maal op te luisteren, schertst met de meid, die uit de kast steelt. In de keuken is het vleesch met spit en al in het vuur gevallen. Een aap (door Jan Steen gebruikt als symbool van allerlei soorten van onbetamelijkheid en onzedelijkheid) tilt het gewicht der klok op, waarmee de schilder wil zeggen, dat het huishouden niet op den tijd let. Op den voorgrond kaarten en een lei met een half uitgevlekte boekhouding, waarbij de woorden *Bedurfve huyshouw*.



Afb. 11. — JAN STEEN : Het Bezoek van den Dokter. (Eigendom van Mrs Stephenson Clarke te Londen).

Evenals op het *Bedorven Huishouden* te Weenen (H. de Gr. 102) en op dat der collectie Bendixson (te Hitchin in Engeland, niet bij H. de Gr. vermeld) hangen de gevolgen van al die zonden in een mand aan de zoldering : platte beurzen, rekeningen, een kruk, een lazarusklep, een geeselroe, een degen, enzoovoorts.

Behalve de meesterlijke stofuitdrukking (vooral in het stilleven op den voorgrond) zijn treffend de gelaatsuitdrukkingen, vooral die van den stelenden jongen, die met gespannen aandacht kijkt of moeder wel blijft slapen. Het loome gelaat der moeder en vooral haar mond is uitmuntend. De heer des huizes is al even prachtig gekarakteriseerd in zijn zorgeloosheid als de schoone joffer in haar liefdeloos, ietwat zakelijk offreeren van den wijn. Kostelijk is de luchtige lach van den violist, maar de dienstmeid tegenover hem is wat al te schetsmatig behandeld, een ongelijkmatigheid zooals Jan Steen die meer heeft.

In scherpe tegenstelling tot deze bedorven huishoudens staan Jan Steen's tafereelen, waarop een gebed aan tafel is weergegeven. Het contrast ligt echter — althans bij de beide ter tentoonstelling aanwezige — grootendeels slechts in het onderwerp. De picturale kwaliteiten zijn van eenzelfde soort, de scherpte van karakteristiek is even groot. Alleen heerscht in die beide « ordelijke huishoudens » een rust en behagelijkheid, ook coloristisch, die ons bijna doet vergeten, dat Jan Steen in een van deze beide een voor hem karakteristieke slordigheid begaat. Hij is namelijk in het te recht beroemde *Tafelgebed* der verzameling van den Hertog van Rutland (nº 21, H. de Gr. 374, afb. 10) met het perspectief op gespannen voet. Het duidelijkst ziet men dit in de meid, die links aan de tafel staat en die veel verder verwijderd schijnt dan haar plaats bij de tafel aanduidt. Dergelijke fouten komen — het zij hier ter loops gezegd — bij Steen herhaaldelijk voor. Van de meest typische onder zijn bekendste werken, waarop enkele figuren aldus perspectivisch misplaatst zijn, noem ik slechts den man, die een vrouw omarmt, op *de Rederijkers* in het Museum te Brussel, en den dokter op het *Doktersbezoek* in de Ermitage.

Dit onderdeel uitgezonderd, is het *Gebed* van den Hertog van Rutland een prachtstuk. Picturaal is het al even volmaakt als b. v. de zoogenaamde *Brouwerij van Jan Steen* in het Mauritshuis. Er is een zeer mooi rustig lichtdonker in. De stofuitdrukking (vooral zeer ernstig bestudeerd in de jurk van het van achter geziene meisje en de gothieke bank waarop ze zit) is schitterend geslaagd. Het koloriet is zacht en stemmig, ietwat naar het grijze getemperd. De stemming van huiselijkheid wordt verhoogd door de heel lichte emotie, die gewekt is door het kleinste kind dat met handjes vouwen en gebed opzeggen nog niet al te best overweg kan. Moeder helpt het

even op weg, het broertje lacht er stilkens om en de meid verbiedt hem dat fluisterend. Het oudste meisje — de prachtige rugfiguur, die de compositie



Afb. 12. — JAN STEEN : Het Bezoek van den Dokter.
(Eigendom van den Hertog van Wellington te Londen).

beheerscht — kijkt even op. Vader, rustig doorbiddend, merkt van dat alles niets. In de kamer is de grootste orde. Geen snippertje ligt er op den grond, het brood is in de mand geborgen, de deksel van de kan is dicht; al te maal kleinigheden, waarmee Jan Steen ook in de voorwerpen zijn bedoeling weet uit te drukken. Bij de schouw hangt de door Steen bijna nooit vergeten sleutel, vermoedelijk die van de zekere plaats. Bij zeer groote gezelschappen acht Jan Steen soms twee sleutels wenschelijk, b. v. op de « Bruiloft van Kana » in het Museum te Dresden. Het is een van die aardigheden, waar deze schilder vol van is, als een echt kind van zijn tijd.

Het gebed wordt aangeduid door de spreuk rond de aan den zolder

hangende bel: « ... Ons dagelycx Broot ». Boven de schouw op een stuk papier staat een citaat uit de spreuken van Salomo, waarvan ik, behalve enkele onsamenhangende woorden in de laatste regels, slechts dit kon ontcijferen : « SALAMONS Gebet. Overvloedigen Ryckdom noch Armmoede groet....? »

Blijkbaar gaat het terug op Spreuken 30, vers 8, waarvan de Statenbijbeltekst luidt : « **Ydelheyt/ ende leugentale doet verre van my; armoede/ nochte rijckdom en geeft my niet : voedt my met het broot mijnes bescheydenen deels** ».

Steen heeft meer dergelijke sententies boven gebed-tafereelen geschreven, b.v. op de prachtige schilderij van 1660 der collectie Morrison (H.de Gr. 375) :

Drie dingen wensch ick en niet meer
voor al te minnen Godt den heer,
geen overvloet van Ryckdoms schat
maar wens om 't geen de wijste badt
Een eerlijck leven op dit dal —
In deze drie bestaet het al.

Dit schilderij misten wij noode op de tentoonstelling, hoewel het gemis ruimschoots werd vergoed door het *Gebed voor het Eten* der collectie Salting (nº 28, H. de Gr. 378, afb. 2), waarvan de kwaliteiten bovenal in het koloriet liggen : prachtig indigo en ultramarijn tegen oranje en bruin. Een sterk aan den Delftschen Vermeer herinnerende kleurenscala. Vermeerachtig is het stuk ook in de rust en eenvoud der groepeering. Het kleine meisje op den voorgrond en de iets oudere jongen, die — zooals meer op Steen's gebeden — niet geheel met zijn gedachten er bij is, zijn prachtig van typeering; vader en moeder daarentegen zijn niet meer dan goed geslaagd, de vrouw is in de handbeweging wat stijf. Een klein alleraardigst trekje : het zeil op de schuit, die de kleine meid van een oude slof van moeder gemaakt heeft, is van dezelfde kleur en stof als moeders rok.

Van Jan Steen's bijzondere gave om kinderen te schilderen kon men, behalve op de twee genoemde gebedtafereelen, vooral genieten op dat prachtig *Atelier*, dat wij hier door de welwillendheid van den Heer F. Kleinberger mogen afbeelden (Nº 20, H. de Gr. 247, afb. 1). De angstige belangstelling van het jongetje in den hoek, de eenigszins domme verbazing, waarmee het meisje, dat *en passant* een punt aan haar houtskool slijpt, de blijkbaar hoogst eenvoudige verbetering gadeslaat, die haar leermeester in haar werk maakt, dit alles is uitmuntend weergegeven ; het schilderij behoort hierdoor almee tot het beste wat Jan Steen ons heeft nagelaten. Verder is deze schilderij in tal van details, vooral in het stilleven rechts op den voorgrond, een meesterstuk van techniek en stofuitdrukking. Voor de Jan Steen-studie is het bovendien een bron voor trouvailles.

Allereerst herkennen we even den meester zelf in den teekening-corrigeerenden schilder. Hij heeft weliswaar zijn neus wat toegespitst, zijn snor wat verlengd, en hij heeft zelfs achter op den schilderezel, waar hij met 't palet nog in de hand vandaan is komen loopen, een Sint Sebastiaan geplaatst, een onderwerp dat — zoover wij weten — Steen nooit schilderde; maar ondanks dat herkennen wij zijn omgeving zoowel in de kinderen, die Steen's kinderen zijn, als in het interieur en de meubels. Hetzelfde gewelfde vertrek schilderde hij meer dan eens, o. a. op een klein schilderijtje in de collectie van der Hoop in het Rijksmuseum (catalogus n° 2236). De meeste voorwerpen zijn ons bekend : de koffer op den voorgrond is — ook in de kleur — dezelfde als in Steen's Laban in de Lakenhal te Leiden; het gobelin keert o. a. op zijn Pianoles in de National Gallery te Londen weer; den stoel, waarop de jongen zit, vindt men terug op het Bedorven Huishouden (afb. 6), den Amor op verscheiden doktersbezoeken (o. a. in het Mauritshuis en te München); den armstoel b. v. op de Brouwerij in het Mauritshuis; het kromme zwaard op tal van Steen's bijbelstukken; den zandlooper op een schilderij bij graaf Nostitz te Praag; de kleine luit op het Bedorven Huishouden (afb. 6) en op het portret van Steen's vrouw (afb. 4).

Kortom, heel Jan Steen's requisieten-materiaal is hier afgebeeld. Bovendien leert men uit de houtsnee van Lievens, die op tafel ligt, en uit de talrijke pleisterbeelden, het onderwijsmateriaal kennen, waarmee hij vooral zijn kinderen (twee zijner zoons zijn in 1680 en 1683 als leden van het Leidsche schildersgild ingeschreven [1]) zal hebben willen opleiden tot die vaardigheid in het schilderen, die zijn grootste genot was.

Er bestaat nog een andere atelier-afbeelding van den meester, nl. in het Museum te Cambridge (H. de Gr. 866). Ook daaruit valt omtrent Jan Steen als leermeester allerlei te leeren.

Slechts weinig van hetgeen Jan Steen aan portretten schilderde is overgebleven en van die enkele beeltenissen zijn verreweg de meeste zóó weinig uit het dagelijksch doen, dat ze eer tot de genre-stukjes gerekend moeten worden.

Dit is ook het geval met het hier te lande sinds de Haagsche portrettententoonstelling (1903) bekende *Zelfportret van den Schilder, spelend op de Luit*, dat door den steeds welwillenden eigenaar, den Earl of Northbrook, ook aan de firma Dowdeswell was uitgeleend (n° 35, H. de Gr. 863). Nergens is de jolige, brooddronken, luidruchtige, van zijn werk uitrustende schilder beter gegeven dan hier. Zelden is met minder effectbejag een zóó behagelijk

(1) Cornelis Steen is in 1680 lid geworden van het Lucasgild en wordt van 1681-85 en in 1693, '94 en '96 als lid ervan vermeld. Zelfs was hij in het bestuur. Thadæus Steen werd in 1684 lid van het gild. Zie Obreen's Archief V, 237 enz.

geheel van kleur verkregen. De wijze, waarop de figuur in den rechthoek van het paneel gezet is, wekt bewondering voor de ditmaal perfecte compositie.

Minder algemeen bekend en zelfs door Hofstede de Groot niet nader omschreven is het *Portret van Steen's Vrouw*, eveneens op een luit spelend (N° 9, H. de Gr. 441a, afb. 4). Ook hier iets genre-achtigs en dat ondeugend lachende, dat ook zijn eigen, meer deftig van der Helst-achtig portret in het Rijksmuseum heeft. Dit portretje van zijn vrouw is buitengewoon frisch en vlot geschilderd, vrij vet gedaan vooral in den paars-grijzen rok. De luit is dezelfde, die op het *Bedorven Huishouden* (afb. 6) is afgebeeld. Trouwens, al die muziekinstrumenten, die op Steen's bruiloften, partijen en feestjes voorkomen, ziet men telkens ook in de schilderijen, waar hij zijn eigen familie afbeeldt. Er moet bij de Steen's aan huis wel veel aan muziek zijn gedaan.

Een aardig *Muzikaal Tafereeltje*, eigendom van den Marquess of Bute (n° 7, H. de Gr. 408), vertegenwoordigde op de tentoonstelling de reeks van door Steen zoo vaak geschilderde piano- en guitaar-lessen met amoureusen bijsmaak. Het aandachtig luisteren van het meisje naar het luitspel van den niet onknappen jongen man is al even voortreffelijk als de stofuitdrukking van beider kleeding.

Bij dit rustig huiselijk tooneeltje sluiten zich andere aan, waar genoegelijk oesters gegeten of geschertst wordt. Er waren er hier vier van die soort, alle vrij klein van afmeting, met slechts weinig figuren er op en wat dik geschilderd, zonder een al te groote detailleering, met flinke reflexen en met glimlichtjes die raak zijn neergezet en niet verder bewerkt. Deze schilderijtjes zijn alle vier bovenal van groote picturale aantrekkelijkheid, ook omdat het sujet zich niet al te zeer aan ons opdringt.

De kroon spant het *Oesterfeestje*, eigendom van den Heer Salting (n° 38, H. de Gr. 855, afb. 5), waarin het zachte warme rood van den rok der vrouw vooraan en het mooie zwarte fluweel van den man, die haar een oester biedt, de hoofdkleuren zijn.

Het andere smulpartijtje, een *Man en Vrouw aan Tafel* (n° 6, H. de Gr. 791, afb. 7) is in de voorstelling wel wat weinig deftig en de nerf van het hout is wat « doorgegroeid » op enkele plekken; maar verrukkelijk van peinture is het stilleven op tafel : de pastei, de lepel, de citroen, herinnerend aan het beste werk van Heda of Pieter Claesz.

Picturaal op één lijn met het *Oesterfeestje* staat het kleine stukje, dat Lord Swaythling onder den titel *the Gallant* inzond (n° 17, H. de Gr. 421, afb. 8). Ook hier diezelfde prachtige vlotte schildering, al is de eenheid wat verbroken doordien de linkerhoek wat leeg is. De mimiek der figuren is kostelijk, vooral de gulle lach van den man, die achter bij het vuur zijn pijp

Afb. 13. — JAN STEEN : HET BRUILOFTSMAAL.

(Eigendom van den Hertog van Wellington te Londen).



stopt en zich amuseert over de aanstellerige verliefdheid van den ouden heer op den voorgrond. Onwillekeurig denkt men hier aan wat Brero dichtte van



Afb. 14. — JAN STEEN : Het zieke Meisje.
(Eigendom van den Earl of Northbrook te Londen).

Een oudt Bestevaertje, met een jongh meysjen op de bekende wijs van Pots hondert duysent slapperment, dat kostelijk lied, waarin een kaalhoofdig verliefd oud heer een meisje liefkoost met

O Jannetje mijn soete beck,

waarop zij hem met liefelijke antwoorden als :

Wat schortje? Seght gy ouwe geck?

en benamingen als : suffe bloedt, kael-kop, Hansjen Hangebroeck enzoovoorts duidelijk maakt, dat zij niet van hem gediend is.

Dezelfde compositie, in grijs geschilderd, werd in 1892 voor de National Gallery te Londen aangekocht (H. de Gr. 420), doch dit stuk is in vergelijking met dat van Lord Swaythling veel slapper, en in de ton, kan, enz.

op den achtergrond bepaald zwak. Het zou mij niets verwonderen, indien ook anderen waren gaan twijfelen aan de echtheid van het stuk in de National Gallery, dat trouwens reeds om zijn voor Steen ongewone grisaille-techniek verdacht is. Jan Stolker graveerde dit schilderij in de achttiende eeuw in spiegelbeeld. Het zou dus kunnen zijn, dat de grisaille in de National Gallery door of voor Stolker is geschilderd naar het origineel, om voor zijn zwartekunstprent als voorbeeld te dienen.

Een dergelijk onderwerp als in « the Gallant » behandelt Steen op het kleine paneeltje, *de Naaister*, eigendom van Mrs. Stephenson Clarke (n° 33, H. de Gr. 333, afb. 9). Een grappig ochtendtafereel. Zijn de bloemen, die zoo ostentatief tusschen de twee figuren in zijn geschilderd, door den ouden heer voornitgezonden? Zijn gezicht is onbetaalbaar en ook de manier waarop de jonge vrouw ons vraagt, of wij het niet met haar eens zijn, dat hij leelijk en dwaas is. Technisch is de schilderij als het « Oesterfeestje », alleen van kleur niet zoo goed harmonieerend. Prachtig geschilderde details toch echter ook weer, vooral het stilleven links op den voorgrond, met het zacht rood ochtendjakje.

Het *Doktersbezoek* (n° 37, H. de Gr. 135, afb. 11) is eveneens van dezelfde heerlijke technische frischheid als het « Oesterfeestje » en ijvert daarmee ook in de kleur om den voorrang. Een prachtig geschilderde beddewarmer links. Uitmuntend is het quasi-onschuldig gezichtje der jonge dochter; zij is « liebeskrank », en daarop duidt ook de schilderij, die naast het bed, boven den sleutel hangt. De kop van den dokter is wat te klein. De stoel is dezelfde als die in het Atelier (afb. 1).

Op dezelfde wijze als in de zooeven besproken schilderij heeft Steen ook op het door den Hertog van Wellington ingezonden *Doktersbezoek* (n° 30, H. de Gr. 137, afb. 12) in een groot schilderij, boven het bed hangend, aangeduid, dat het « der minne pijn » is, die de zieke kwelt. Het gebaar van den dokter, zijn even lachende mondhoeken, de gelaatsuitdrukking der moeder van het meisje, en de weinig zieke maar des te bedrukter expressie der patiente zeggen het overige. Ten overvloede is het kleine allerliefste jongetje links nog bezig, pijlen klaar te maken, waarbij hij ons even uit zijn groote oogen een veelbeteekenenden blik toewerpt. Want ook in hem hebben wij een symbool te zien : een verzeventiend'eeuwscht huiselijk amortje. De test met vuur op den voorgrond (ook op afb. 11) is ook een bijna steeds terugkeerend, blijkbaar veelzeggend attribuut op dergelijke dokterstafereelen.

De « ouwe heer » links achter in de opkamer wordt geheel buiten de zaak gehouden en bevroedt er niets van. Rechts boven het bed een schilderij van Frans Hals [1], dat misschien wel Jan Steen's eigendom is geweest en dat

[1] Het origineel bevindt zich thans in het Museum te Cassel (Moes, Frans Hals, p. 38).

ook voorkomt op zijn Doopmaal in het museum te Berlijn. De klok aan den muur is eveneens afgebeeld op het Bedorven Huishouden (afb. 6).

Technisch is de schilderij blijkbaar onder invloed der schilderwijze van



Afb. 15. — JAN STEEN : De Eierdans.
(Eigendom van den Hertog van Wellington te Londen).

Frans van Mieris den Oude ontstaan, waaraan het ook coloristisch — het is nogal bont — sterk herinnert. Het tafelkleed en enkele andere partijen zijn wat droog en te weinig uit de verf.

Moeilijk te beoordeelen door de dikke laag vernis was het *Doktersbezoek*, eigendom van den markies van Lansdowne (n° 32, H. de Gr. 162); weinig aantrekkelijk, hoewel volgens Hofstede de Groot wel echt, was de *Oor-operatie*, ingezonden door Sir Edward Leigh Pemberton (n° 19, H. de Gr. 187). De afwijkende handteekening : I STEEN, lijkt mij niet echt en ook de schilderij durf ik niet onvoorwaardelijk voor een eigenhandigen Steen verklaren.

Een juweel van schildering en karakterteekening daarentegen is het kapitale *Doktersbezoek* van den Earl of Northbrook (n° 12, H. de Gr. 136, afb. 14), schitterend van schildering in de voorwerpen (doek, kan enz. op

tafel), vlot en onbekrompen gedaan zonder één repentir en zonder één plek, waar lang of moeilijk op gewerkt is.

De amor boven de deur, het schilderij met een paartje onder de boomen (vgl. ook afb. 11 en 12), het veelzeggend gezicht van den dokter met de vooruitgestoken onderlip, de gebaren der oude moeder, het eigenaardig glurend lachen van den jongen, de figuur van den vader, die in dit geval is gegeven op het oogenblik, waarop hij lont begint te ruiken, — dit alles maakt eigenlijk het gedichtje overbodig, dat Jan Steen plaatste op het achteloos op den grond geworpen papier, waar wij lezen :

hier baet geen
Medefyn
want het is
Miñepyn.

Lady Wantage zond o.m. haar *Alchymist* (n° 15, H. de Gr. 229), eveneens een vrij groot stuk, in compositie vrijwel overeenkomend met een dergelijk kleiner stukje van Steen in het museum te Frankfort a/M. De schilderij van Lady Wantage is voluit gemerkt en 1668 gedateerd. Ze is vrij vlak van kleur en de compositie is in dit groot formaat minder sluitend dan in het Frankfortsche exemplaar. Bewonderenswaardig is op vele punten de gemakkelijkheid van schilderen en in elkander zetten. De gelaatsexpressies zijn heel goed. De voorstelling is de gewone, die men o. a. ook uit Teniers' schilderijen kent : een vrouw, die ten einde raad haar geld brengt bij een alchimist, een van degenen, die hun tijd *Versleten, verholen wetenschap te weten* en die uit *Paracelsus Boeken De Steen der Philosophen zoeken* gelijk een oud gedichtje zegt.

Op hetzelfde zinspeelt het opschrift op een blad papier vóór de schouw, waarop staat :

Theofraftus
Paraselsis
Esho.

Van eenvoudige herbergstafeereltjes waren er ter tentoonstelling een viertal aanwezig, nl. *De Drinker*, ingezonden door den Heer Charles D. Crews te Londen, (nr 3, H. de Gr. 833) ; *In de Herberg*, eigendom der firma Dowdeswell, (nr 16, H. de Gr. 748, aanmerking) ; *Twee Boeren in een Herberg*, eigendom van Sir Fred. Cook te Richmond, (nr 25, H. de Gr. 678); en eindelijk de door Dr. Bredius ingezonden *Rederijkers*, (nr 40, H. de Gr. 234, aanmerking). De groote feesten en rumoerige composities met veel figuren waren ter tentoonstelling schitterend vertegenwoordigd, vooral door de inzending van den hertog van Wellington.

Diens *Bruiloftsmaal* (n° 8, H. de Gr. 462, afb. 13), gedateerd 1667, geeft Jan Steen in zijn grootste kracht : een levendige, dolle groep, vol uitgelaten

Afb. 16. — JAN STEEN : AFSCHEID VAN HET DORP.

(Eigendom van den Heer Arthur F. Walter te Londen).





Afb. 17. — JAN STEEN · SOO D'OUDEN SONGEN, SOO PYPEN DE JONGEN.

(Eigendom van Lady Wantage te Londen).



bewegingen en grappige, brooddronken gezichten. De alheheerschende figuur is de schreeuwende kerel midden op den voorgrond met zijn afgezak-



Afb. 18. — JAN STEEN: De Vechtpartij.
(Eigendom van den Heer Charles D. Crews te Londen).

ten kous en lossen halskraag. Daarachter spelen kinderen een spel en loopt een brooddronken jongen met een ketel op zijn hoofd en een schuimspaan in de hand rond. De zedige bruid zit naast den bruigom onder de kroon van groen. Hij neemt lachend de deftige gelukwenschen van een zijner vrienden in ontvangst. Rechts op den achtergrond het met bloemen bestrooide bruidsbed, op den voorgrond o. a. nog de prachtige rugfiguur van een jongen cellist. Er is maar één stuk van Jan Steen in dezen trant, dat dit meesterwerk overtreft, nl. het één jaar later geschilderde *Soo de Ouden songen* in het Rijksmuseum te Amsterdam.

Van veel minder beteekenis, hoewel in sommige details toch ook weer meesterlijk, is de *Eierdans*, eveneens eigendom van den Hertog van Wellington (nº 18, H. de Gr. 600, afb. 15). Alles is hier opgeofferd aan de groepeering, die vooral voortreffelijk is in den wilden dans in het midden, maar die in de eigenaardige proportie-verschillen van de voorgrond-figuren (o. a. de groote gestalte van den ingeslapen dronken jongen) haar zwakke zijden heeft.

Bovendien is er iets slaps in den heer en dame, die rechts binnenkomen en in het hondje dat hen vergezelt. Daarentegen zijn weer buitengewoon goed enkele details, vooral het bekranste vat rechts op den voorgrond, het kleine kindje met de trom naast den slapenden dronkaard, enz.

De schilderij is niet gedateerd, maar de kleeding der rechts binnentredenden is die van het eind der zeventiende eeuw. Dit versterkt ons in het vermoeden, dat deze schilderij tot de laatste periode van den meester moet behooren, hetgeen ook de minder forsche lijn en de weinig diepgaande karakteristiek der meeste figuren aannemelijk maken.

Een heel klein weinig van deze verslapping, die vooral uit de meerdere ronding der lijnen en het meerder gebruik van lichte tinten blijkt, is ook te bespeuren in Lady Wantage's *Soo d'Ouden songen, soo pypen de jongen* (nº 31, H. de Gr. 91, afb. 17), dat desniettemin tot de zeer aantrekkelijke Steen's behoort, vooral ook omdat het zoo buitengewoon goed bewaard is. Alleraardigst is de lachende jongen, die onder in de draailier kijkt naar « de mekaniek », tot vermaak van den genoegelijken liereman.

Verder was er nog een *Bruiloft*, ingezonden door Lord Huntingfield, een zeer aangenaam schilderijtje van levendige groepeering (nº 23, niet bij Hofstede de Groot vermeld). Ook het van de Leidsche Rembrandthulde-tentoonstelling bekende tafereel, voorstellende *Het naar Huis brengen van een dronken Vrouw*, met varkens op den voorgrond als symbool van haar gedrag (nº 39, H. de Gr. 753), wekte terecht de belangstelling op van degenen, die dit merkwaardig, aan Dr. Bredius behoorend schilderij nog niet kenden.

Helaas in niet al te besten toestand en doordien het hoog hing niet zeer goed te zien was het *Hanegevecht* (nº 27, H. de Gr. 745), dat aanstonds de aandacht trok door zijn prachtigen Millet-achtigen opzet met enkele groote figuren op den voorgrond. De compositie herinnert eenigszins aan Steen's dronkemansvechtpartij in Berlijn (H. de Gr. 767). Als type van een Brouwer-achtige bewegingsstudie beelden wij af het 1671 gedateerd *Vechtpartijtje* (nº 36, H. de Gr. 770, afb. 18), ingezonden door den Heer Charles D. Crews. Het doet denken aan een dergelijke compositie van den meester, gedateerd 1664, te München (H. de Gr. 773).

Daarentegen schijnt de *Vechtpartij* tusschen boeren, geestelijken en soldaten, eigendom van den Marquess of Bute, (nº 13, H. de Gr. 786, afb. 20) tot 's meesters vroegen tijd te behooren. Het is goed van groepeering, met veel aardigs in het landschap, maar zwak in enkele details, b. v. in de halftinten en in de teekening, speciaal in den aanzet van hiel en voet, een zwak punt van Jan Steen, dat wellicht bij de vaststelling der chronologie van zijn werken, die nog altijd veel moeilijkheden oplevert, den weg kan wijzen.

Ik ga hierop thans niet in, omdat ik dit meer voor vakmannen belangrijke

Afb. 19. — JAN STEEN : DE KERMIS.

(Eigendom van Lord Desborough te Londen.



punt in een der eerstvolgende afleveringen van Biermann's *Monatshefte für Kunstwissenschaft* hoop te uit werken. Liever bespreek ik ten slotte de landschappen en de bijbelsche stukken, op de tentoonstelling aanwezig.

Jan Steen — wij zeiden het reeds boven — heeft zijn groote veelzijdigheid ook in tal van landschapachtergronden getoond, waarvóór hij zijn figuren plaatste. Meestal is het landschap bijzaak, maar soms speelt het een grooter rol. Zoo vooral op het *Afscheid van het Dorp*, dat wij hierbij afbeelden (eigendom van den heer A. F. Walter; n° 14, H. de Gr. 621, afb. 16). De totaal-indruk is die van prachtig, zacht zilvergrijs. Rechts achter ziet men de duinen. De wolken zijn zeer goed geobserveerd en zorgvuldig geschilderd, de boomen goed getypeerd, de huizen wat zwak van stand. Er is in alles een duidelijke invloed der Haarlemsche landschapschilders van toen op te merken. De figuren zijn niet zeer scherp van karakteristiek. Ook is er hier en daar nog wat te veel bontheid in hun kleeding. Maar overigens is het stuk een juweel.

Hetgeen op de schilderij is voorgesteld, is een typisch staaltje van Jan Steen's verhalend talent. Een gezelschap heeft in een speeljacht een bezoek gebracht aan een vriend, die op een dorp woont waar kermis is. Zij hebben allen te veel gedronken, op mevrouw na, die in de boot met over elkaar geslagen armen het rumoer gadeslaat. Ook de tot afscheid buigende gastheer aan den wal heeft zich kalm weten te houden en de schipper, die de schuit wegboomt. Maar verder is het gezelschap, zooals het opschrift op de vlag het uitdrukt, « MOOI VŸT ». Een speelt er viool, een ander zingt uit een liedtboek, een derde slaat de maat met een hengel, waaraan een baars bengelt, een vierde hangt zeeziek over boord. Een dikke mijnheer zit aan het roer, een ander heeft een speelkaart op zijn hoed en rookt een pijp. Aan wal een met zijn mes dreigende boer, die door zijn vrouw teruggehouden wordt, een ruiter, dansende boeren enzoovoorts. De vlag van het jacht heeft de Haarlemsche of Leidsche kleuren (rood en wit) en vertoont, behalve de spreuk « mooi vyt », nog een schoppen aas, een gele kous en een tinnen kan. Dat dit een toespeling is op spel, drank en liefde is duidelijk, vooral wanneer men denkt aan het oude versje :

Kaart, Kous en Kan
Maakt meenig arm Man,
Maar die het recht gebruik van deze drie ooit namen,
Behoefden nimmer zich voor eenig mensch te schamen.

Van buitengewone beteekenis moet ook eens het *Kermistafereel*, dat Lord Desborough inzond, geweest zijn (n° 2, H. de Gr. 643, afb. 19). De afbeelding doet gelukking niet zien, hoe sterk het stuk geleden heeft en dat op vele

plaatsen het opperste laagje door te scherp schoonmaken verdwenen is. Des te meer echter geeft de afbeelding van de kranige groepcompositie en de gezellige drukte, die Jan Steen er zoo uitmuntend in kleine figuren heeft weergegeven. Evenals Teniers en andere Vlaamsche schilders laat hij den ambachtsheer met zijn vrouw de kermis bezoeken.

Op een dergelijke wijze schilderde hij de *Valkenburgsche Kermis*, met de silhouët van Leiden in het verschiet, een schilderij, dat sinds het door Dr. Bredius aan het Mauritshuis in bruikleen is gegeven, algemeen bekend mag heeten. Ter opluistering stond de eigenaar, als steeds wilwillend in het uitleenen, ook deze schilderij voor de tentoonstelling af (nº 4, H. de Gr. 625).

In geen der ter tentoonstelling aanwezige landschappen was zóó goed weergegeven het lekkere zonnige weer dat de menschen naar buiten lokt, als in de *Kegelaars*, door den Heer Salting ingezonden (nº 29, H. de Gr. 737, afb. 22). Dit schilderijtje, waarvan zich een oude copie in het Rijksmuseum bevindt (nº 2251), is een van de grootste meesterwerken van Jan Steen. Het spelen van de zon door het jonge groen en op de gestalten der vredig picknickende en kegelende dagjesmenschen is zeer aantrekkelijk. Over het geheel ligt een blonde toon. De gedetailleerde schildering herinnert iets aan Potter, Murant en dergelijke meesters, en in de blauwe schaduwen even aan Adriaen van de Velde. Van de figuren is de opmerkelijkste weer — gelijk zoo vaak bij Jan Steen — de rugfiguur : een prachtig geobserveerde houding.

Nog was het landschap opmerkelijk op den door Lord Scarsdale ingezonden *Bedelaar* (nº 22, H. de Gr. 280), die iets Brekelenkam-achtig rossigs in den toon heeft, doch verder alle karakteristieke eigenschappen van Jan Steen vertoont. Gesigneerd is deze schilderij niet. Alleen ligt rechts op den voorgrond in den hoek, waar Steen anders bij voorkeur zijn handteekening plaatst, een groote roode baksteen. Misschien beteekent dit zijn signatuur. Onmogelijk is dit niet, want niet alleen ligt zulk een grap volkomen in de lijn van dezen meester, maar bovendien is dit ook in dien tijd niets ongewoons: men denke slechts aan Pieter de Ring, die zijn stillevens met een ring signeerde, vaak zelfs wanneer hij er zijn naam reeds op had geplaatst.

Zeer mooi van toon (bruingoud, met een plekje sterk rood : de jas van een kolver) was ook het uit de verte als een Teniers aandoende *Landschapje met Kolfspelers*, door Captain H. Heywood-Lonsdale ingezonden (nº 26, H. de Gr. 743).

De *Koekebakster* in een landschap, ingezonden door Sir Audley Neeld, (nº 31, H. de Gr. 349), was niet bijzonder aantrekkelijk.

Tenslotte nog een kort woord over de Bijbelsche voorstellingen van Jan Steen. Er waren er drie op de tentoonstelling. Een ervan (nº 10, H. de Gr. 14,

ingezonden door den Marquess of Bute), voorstellende *Bathseba*, die een brief van David ontvangt, waarop de aanhef « *Lieve Minne* » leesbaar is, is



Afb. 20. — JAN STEEN : Soldaten overvallen Boeren en Monniken.
Eigendom van den Marquess of Bute te Londen).

niet meer dan een voorstelling van het overbrengen van een minnebrief. Slechts door de Davidfiguur achter op een plat dak is het een bijbelsch onderwerp geworden. Picturaal bezit dit schilderij hier en daar zeer goede kwaliteiten, maar als bijbelsche voorstelling is het voor Jan Steen niet zeer typisch.

Het tweede bijbelsch tafereel van den meester (n° 1, H. de Gr. 51, afb. 23), voorstellende *Christus bij Maria en Martha*, is wel zeer karakteristiek voor Jan Steen wat betreft de voorstelling, maar als schilderwerk is het door zijn blikachtige hardheid van toon en zwakheid van teekening niet van groot belang. Op enkele partijen na : want vooral de koperen waterkraan links is zóó vast van schildering, dat van dit detail (en enkele dergelijke) werkelijk te genieten valt. De groenten op den voorgrond echter komen te weinig met Jan Steen's techniek overeen, dan dat men ze onvoorwaardelijk voor door hem zelf geschilderd zou mogen houden. Zou het niet mogelijk zijn, dat

hier het werk van een van Steen's zoons door den vader is gecorrigeerd?

Van buitengewone kwaliteiten daarentegen is Steen's *Bruiloft van Kana* (nº 5, H. de Gr. 48, afb. 21), ingezonden door den Heer Otto Beit. Niet alleen is deze schilderij de mooiste, meest doorwerkte en compositioneel best geslaagde interpretatie van dit onderwerp, die wij van den meester kennen, maar tevens is zij, naast den « Toorn van Ahasverus » (vroeger bij R. Kann, thans in den Londenschen kunsthandel) het schitterendst bijbelsch tafereel, dat wij van Jan Steen bezitten. Terwijl de Ahasverus echter een stuk in groot formaat is, dat vóór alles op coloristisch effect is aangelegd, met prachtige groote partijen van warm rood als op Rembrandt's Saul, denkt men daarentegen bij Beit's terecht beroemde schilderij eerst in de laatste plaats aan Rembrandt. Veeleer is het een uit de toenmalige Leidsche picturale opvattingen gesproten stuk, dat in vele partijen coloristisch aan Metsu gelijk is en waarin in het algemeen het wel overwogene van detailleering en rangschikking der Leidsche fijnschilders terug te vinden is. Maar aan dit alles voegde Jan Steen toe zijn levendigheid van expressie, zijn krachtige schilderwijze, zijn groot compositioneel talent en onovertroffen menschenkennis. Zoo schiep hij een geheel, waarvan ieder brokje een perfectie is. De hoogste kleur is het kleine plekje fel cadmium van een oranjeappel, die op het voorplan, rechts achter den jongen met den hond, op een zilveren schaal ligt. Het geheele stilleven daarom heen is zoo goed als het beste werk van Willem Kalff. De bediende, die bij die tafel staat, is zacht rood gekleed. Hij praat met een over de balustrade leunenden ouden man. Links van de trap een groep van drie wijnproevers in prachtige kleeding, schitterend van stofuitdrukking en houding. Vooral de wijnproefster en de jonge rijzige man met den tulband zijn voortreffelijk. Een dwerg loopt met een kan; een oude man wordt vóór de trap door zijn vrouw, die wat kliekjes van den maaltijd vergaard heeft om mee naar huis te nemen, tot matigheid gemaand.

Op de verhooging boven de trap is de tafel gedekt. Links wil de waard (Jan Steen zelf?) weggaan, maar zijn vrouw weerhoudt hem en een der gasten trekt hem aan zijn jas. Alle figuren ook op dit tweede plan zijn ieder op zich zelf wonderen van karakterteekening. Vooral is prachtig getypeerd de emotie van het wonder. Er is geen « stilte » voor geboden, maar Christus — hoogst eenvoudige verschijning — heeft er in stilte voor gezorgd, dat het water tot wijn is geworden. Alleen de dichtst bij hem zittenden hebben het gemerkt. Van hun verbazing doen ze op de meest verschillende wijzen blijken. Wie verder af zitten merken alleen dit, dat Hij — op welke wijze doet er niet toe — weer voor wijn gezorgd heeft, en dit verklaart het joviaal gebaar, waarmee een der gasten, zijn meisje bij de hand vattend, Christus van over de tafel een hartelijk prosit! toeroept. — Eigenaardige opvatting, alleen mogelijk bij



Afb. 21. — JAN STEEN: DE BRUILOFT VAN KANA.
(Eigendom van den Heer Otto Beit te Londen).

Afb. 22. — JAN STEEN : DE KEGELAARS.

(Eigendom van den Heer George Salting te Londen)



een karakterschilder en menschenkenner als Jan Steen, dien het blijkbaar om niets anders te doen was dan zich de uitwerking voor te stellen, die zulk een



Afb. 23. — JAN STEEN : Christus bij Maria en Martha.
(Eigendom van Sir John Stirling Maxwell te Londen).

wonder in zijn eigen tijd en zijn eigen land zou hebben gehad. Want dat Jan Steen, die katholiek was en blijkens den doop van zijn jongste kind, (vgl. blz. 149, noot) in 1674 nog steeds tot de katholieke kerk behoorde, met het Kana-verhaal een loopje zou hebben genomen, is ondenkbaar. Nergens blijkt in zijn bijbelsche tafereelen eenige oneerbiedigheid, mits wij zijn interpretaties der bijbelverhalen op de juiste wijze beschouwen : in het kader van hun tijd.

Wij hebben thans alle schilderijen der tentoonstelling besproken. Er zou nog veel over te zeggen zijn, maar dit laat de beschikbare ruimte niet toe. De lezer moge derhalve het bovenstaande voorlief nemen en er vooral door overtuigd worden van hetgeen onze schilders en liefhebbers reeds lang weten,

maar wat men nog maar steeds niet in ruimer kring schijnt te willen begrijpen : dat datgene waarom wij van Jan Steen's kunst genieten en waarom wij haar vereeren en vereerd wenschen te zien, niet in de eerste plaats kan zijn de wijze waarop hij, als zeventiend'eeuwer, vaak grof grappig en flauw is, maar dat de kern van zijn grootheid, waardoor hij na Rembrandt onze grootste schilder is, ligt in zijn enorme gaven als schilder en karakterteekenaar, die zich, verbonden met een hartstochtelijke liefde voor het métier en groote menschenkennis, bij hem hebben geuit in een veelzijdigheid, die weinigen schilders eigen is geweest.

W. Martin.





NIEUW-ONTDEKTE REMBRANDTS



Na de voltooiïng van Bode's standaardwerk met de reproducties van alle toen bekende schilderijen van Rembrandt zijn op verschillende tijdstippen en plaatsen, waaronder ook in dit tijdschrift, nieuw-ontdekte schilderijen besproken en in afbeelding weergegeven.

Daarop is omstreeks nieuwjaar 1909 de derde druk verschenen van het aan Rembrandt gewijde deel der Klassiker der Kunst (Stuttgart, Deutsche Verlagsanstalt) waarin Dr. Valentiner voor het eerst zoo volledig mogelijk in één deel alle Rembrandts samenvat. Hij geeft niet alleen, wat Bode in acht kloeke kwartijnen verzamelde en toelichtte, maar ook alles wat hem nog bovendien bekend werd. Zijn werk kan op het oogenblik voor het meest volledige over Rembrandt's schilderijen gelden.

Alvorens hieraan wederom een aantal nieuw aan 't licht gekomen stukken toe te voegen, willen wij voor het gemak van den lezer even de onderlinge verhouding van Valentiner en Bode vaststellen.

In de eerste plaats verwerpt Valentiner onvoorwaardelijk zes schilderijen uit Bode's werk en wel de nrs.

26. *Portret van Rembrandt's vader*, te Nantes. Dit is een copie, waarvan het origineel voor den dag is gekomen in de verzameling van Dr. Paul Müller te Parijs, (Bode N° 541).

54. *Staand portret van Rembrandt zelf*, vroeger in de collectie Kums te Antwerpen, thans bij Baron de Schickler te Parijs, eene copie (zonder den poedel) naar het schilderij der verzameling Dutuit in het Petit Palais des Beaux-Arts te Parijs, (Bode N° 550).

64. *Portret van Rembrandt's zuster* in de verzameling W. C. Alexander te Londen, een copie naar het schilderij te Stockholm, (Bode N° 63).

390. *De zittende Rabbi* der verzameling Cook te Richmond, hoogst waarschijnlijk een copie naar den Rabbi te Berlin, (Bode N° 389).

236. *Het bergachtig landschap* in het museum te Edinburg, dat hoewel een oud, hollandsch schilderij stellig niet van Rembrandt is en eindelijk

237. *Het landschap met koeien* der verzameling Peel, thans bij den heer

Kilenyi te Budapest dat m. i. stellig van Ferdinand Bol is. Men vergelijke bijv. de overeenkomst in stijl met de *Wegzending van Hagar in het Roemjantzof* Museum te Moskou.

Voorts brengt Valentiner naar de rubriek der twijfelachtige stukken over de nrs :

36. *De Apostel Paulus*, vroeger in de verzameling Borden te New-York, zeker een copie naar het schilderij te Weenen, (Bode N° 35).

95. *Het portret van Wttenbogaert* te Stockholm, kennelijk een copie naar het betere en gemerkte exemplaar van Lord Roseberry, (Bode N° 562).

187 en 188. De twee copieën naar de *Flora* van den hertog van Buccleuch (Bode N° 186).

337. *De beweening van het lijk van Christus* bij de gravin van Béarn te Parijs, m. i. een schilderij over welks echtheid de debatten nog niet gesloten zijn.

338. *De echtbreekster voor Christus* der verzameling Weber te Hamburg, eene compositie van Rembrandt, wiens uitvoerende hand men evenwel in dit exemplaar niet of hoogstens hier en daar nog herkent.

580. *Een Studiekop van een man* bij den kunsthandelaar F. Kleinberger te Parijs, die m. i. zeker echt is en eindelijk

468. *Man naar links ziende, doch met sprekend gebaar naar rechts wijzend.* Dit schilderij in de verzameling van wijlen Alphonse de Rothschild te Parijs is mij niet door eigen aanschouwing bekend. Ik durf er dus geen oordeel over te vellen. Op grond van een laat achttiend'eeuwsche prent van J. de Frey, die W. Drost als schildersnaam opgeeft, velt Valentiner zijn veroordeelend vonnis. Het komt mij voor, dat de toeschrijving ervan staat of valt met die van den man met de roode pelsmuts in het Museum te Dresden (Bode N° 467).

Eindelijk rangschikt Valentiner met recht de nrs.

129. *Grafleggiug* in het Museum te Dresden en

208. *Abrahams offerhande* in dat te München onder de door Rembrandt geretoucheerde schilderijen van zijne leerlingen.

Tegenover deze kategorie van meestal met recht verworpen schilderijen staan een aantal toevoegsels, deels zonder, deels met eenige reserve.

Deze laatste onderafdeeling van elf stuks kan op drie uitzonderingen na geheel worden verworpen. Deze uitzonderingen zijn :

1). blz. 538 bovenaan, de *Man met een pelsmuts* in het Museum te Cassel. Van de meer dan een dozijn sterke groep van replieken, die van deze voorstelling bestaan, is juist het Casselsche exemplaar het beste en m.i. het eenige echte. Zelfs het exemplaar in het Louvre, dat door Bode als type dezer groep is gereproduceerd (N° 308) kan het hierbij niet halen.

2). blz. 540 bovenaan de *Studiekop* voor een der beide joden op de

Afb. 1. — REMBRANDT: DAVID DIE HET HOOFD VAN GOLIATH AAN SAUL BRENGT.



Berlijnsche Susanna, toen in de verzameling L. Nardus te Suresnes, sedert dien den 30 Juni 1909 te Amsterdam verkocht. Dr. Valentiner schijnt het origineel niet zelf te kennen, deed hij dit, dan zou hij waarschijnlijk niet aan de echtheid twijfelen.

3). blz. 536 links *Portret van een grijsaard.* Dit schilderij bij Lord Ridley te Londen is evenmin aan mij als aan Dr. Valentiner bekend, het hing althans bij mijn bezoek zoo hoog en was in zulk een vuilen toestand, dat een oordeel niet mogelijk was. Personen in wier meening ik in dit geval wel vertrouwen stel en die het van nabij en in schoongemaakten toestand gezien hebben, hebben mij beslist verzekerd, dat de echtheid aan geen twijfel onderhevig is.

Tot de weinige schilderijen, die ik ook nog gaarne in de rubriek der verworpen schilderijen gezien had, behoort het *Landschap met de zwanen* der verzamelingen W. Bürger en Madame Lacroix (Bode N° 574) hetwelk mij in zijn onaangename tegenstelling van licht en schaduw en zijn onbeholpen uitvoering aan geen der echte landschappen herinnert.

Ook de eerste onder de nieuwe aanwinsten bij Valentiner, de *Profeet Bileam* had m. i. in de rubriek der onzekere schilderijen behoord. De grond voor de toeschrijving aan Rembrandt ligt meer in de omstandigheid, dat het stuk zeer Lastman-achtig en toch aanmerkelijk beter dan Lastman is, dan daarin dat men de treffende overeenkomst met de vroegste werken van Lastmans besten leerling, Rembrandt reeds heeft gevonden of althans aangetoond. De brug, die bij Lastman begint, leidt even goed naar zijn anderen leerling J. Lievens en misschien ook nog wel naar andere ons vooralsnog onbekende leerlingen als naar Rembrandt. Dat zij in dat geval bepaaldelijk naar Rembrandt moet leiden, wordt eerder niet dan wel bewezen door het pas gevonden schilderijtje *David met het hoofd van Goliath*, waarop ik nog terugkom.

Twee andere schilderijen, die voor het eerst in de Klassiker der Kunst gereproduceerd worden, zijn : de zoo genaamde zuster van Rembrandt der verzameling von Gutmann te Weenen (blz. 61), en het mansportret bij W. A. Coats te Dalskairth (blz. 68). Geen van beide zijn mij uit eigen aanschouwing bekend. Ik waag mij niet aan een bepaald oordeel. Moest ik het bij het eerstgenoemde stuk op grond der reproductie geven, dan zou het zeker eerder tegen dan voor de waarschijnlijkheid van echtheid luiden.

De overige nieuwe aanwinsten bij Valentiner leveren geen stof tot bedenkingen. Het zijn :

Blz. 11. *De Cijnspenning* van 1629 (Otto Beit, Londen).
» 33. *Rembrandts portret* van 1631 (Mr. Libbey, Toledo, Ohio U. S. A.)
» 104. *Andromeda* van ± 1632 (Dr A. Bredius, den Haag).
» 138. *Saskia* van ± 1634 (Meyer von Stadelhofen, Hermance).
» 154. *Bathseba* van ± 1634 (v. Wageningen thoe Dekema, Jelsum).

Blz. 193. *Mansportret* van 1634 (de Ridder, Cronberg).
» 238. *Landschap* van ± 1643 (M. Kappel, Berlijn).
» 328. *Hendrickje Stoffels* van ± 1652 (O. Huldschinsky, Berlijn).
» 354. *Mansportretje* van ± 1643 (Museum, Leiden).
» 273. *Suessa en Q. Fabius Maximus* van 1653 (Newgass, Londen).
» 379. *Christus en de Samaritaansche* van 1655 (Sheepshanks, Harrogate).
» 452. *Oosterling met turban* van ± 1660 (Museum, Kopenhagen).
» 503. *Mansportret* van ± 1663 (L. Koppel, Berlijn).
» 504. *Studiekop* van ± 1663 (M. Koppel, Berlijn).

Voor zoover ik zie, heeft Valentiner slechts één, reeds gepubliceerd schilderij over 't hoofd gezien, wellicht er ook te rechter tijd geen foto van kunnen krijgen : dit is de door Bode in de « Zeitschrift für bildende Kunst 1906, blz. 9 » gereproduceerd man met een baard en een zwarten hoed in de verzameling van G. Salting te Londen, een expressief en onbetwijfelbaar werk van omstreeks 1650.

Is in het bovenstaande de tegenwoordige stand van onze kennis ten aanzien van Rembrandts schilderijen, voor zoover geclassificeerd, samengevat, zoo gaan wij thans over tot de bespreking van een aantal in de laatste twee, drie jaren ons, hetzij zelf onder de oogen gekomen hetzij, op andere wijze bekend geworden stukken.

Tot de laatste rubriek behoort een portretstudie naar REMBRANDTS MOEDER met een geopend boek, op paneel hoog 0.25 breed 0.20m, door den heer Hans Naumann te Dresden, op het slot van graaf Schall-Riaucourt te Gaussig bij Bautzen gevonden en in de October-aflevering 1908 van de « Zeitschrift für bildende Kunst » gereproduceerd. De lichtverdeeling, de zorgvuldige behandeling van de vleeschpartijen en het kostuum, en de vette schilderwijze maken de toeschrijving aan Rembrandt uittermate waarschijnlijk. Ook de hoofdtinten, zooals die door den heer Naumann worden opgegeven : blauw en wit in den hoofddoek, grijsachtig paars in het jakje en bruin in den met pels bezetten mantel, zijn die welke wij uit Rembrandts vroegste schilderijen kennen.

Evenmin als het vorige, is mij het vroege schilderij onder de oogen gekomen, dat in Februari van dit jaar bij Robinson en Fisher te Londen in een openbare veiling voor enkele ponden als een Eeckhout verkocht werd en later met het echte monogram van Rembrandt en met een slecht te ontcijferen datum gemerkt bleek te zijn.

Dit schilderij, welks echtheid ook uit de reproductie (Afb. 1) ten duidelijkste blijkt stelt voor, den jeugdigen DAVID DIE HET HOOFD VAN GOLIATH AAN SAUL BRENGT. Hij knielt voor den koning, wiens figuur het midden der voor-

Afb. 2. — REMBRANDT: STUDIEKOP VAN EEN JONG MENSCH.
(Eigendom van graaf Tarnowski te Dzikow (Galicië).



stelling inneemt. Tusschen hen beide ziet men de eerwaardige gestalte van een profeet, kennelijk Samuel, die vol belangstelling naar de bloedige trophee van den jeugdigen held kijkt. Ook een in het midden van den voorgrond sterk in 't oog vallende hond wijdt daaraan zijne aandacht. Soldaten te voet en te paard omringen de hoofdgroep, die links door een in verloren profiel gezienen boogschutter te paard wordt begrensd, eene gestalte, die ook uit andere voorstellingen van Rembrandt bekend is. Het geheel is vet en breed geschilderd, de lichten zijn er met forsche toetsen opgezet. Mooi is vooral de figuur van Samuel. In den eerbied, waarmede hij den jeugdigen held nadert, ligt als het ware een voorgevoel van de toekomstige beteekenis van den zoon van Isai als koning van Israël. Saul daarentegen met zijn twee slippendragers maakt meer den indruk van een Oostersch tyran, dan van een strijdbaren oorlogsheld. De zwart beschaduwde groep rechts op den voorgrond en de schaduwstreep over de geheęle breedte daarvan werken wel wat overdreven als repoussoir. Het paneeltje meet 0.265 bij 0.38 M.

Omstreeks denzelfden tijd als het vorige schilderij is ook de Studiekop van een jong mensch (Afb. 2) op een rond paneeltje vervaardigd, die op de Leidsche tentoonstelling van 1906 algemeen de aandacht trok (nº 52). De schilderwijze komt overeen met die van Rembrandts vroegste koppen; ook daarin dat de schilder een ruim gebruik heeft gemaakt van zijn schilderstok om de teekening der haren in de nog natte verf aan te geven. Het jong mensch is in 't bruin gekleed en het geheele stukje dat slechts 21 c. m. groot is, is bijna uitsluitend in bruine en geele tinten gedaan. Het schijnt oorspronkelijk vierkant te zijn geweest. Op de keerzijde bevindt zich een zwart lak met het opschrift : Hochfürstlich Liechtensteinsches Vormundschaftliches Sigill 1766, benevens een rood inventaris nummer 119. Thans behoort het aan graaf Tarnowski te Dzikow, in Galicie, die ook de eigenaar is van Rembrandts *Poolschen ruiter*.

Uit Polen komt ook het aantrekkelijk Damesportret, waarvan wij, dank zij de vriendelijkheid der eigenaars, de firma Knoedler & Cie te Londen, in staat zijn voor het eerst een reproductie (Afb. 3) te geven. Het behoort tot de lange reeks van modieuze portretten, die Rembrandt kort na zijne verhuizing naar Amsterdam schilderde. Men heeft vermoed, dat het *Machteld van Doorn*, de vrouw van Maerten Daey voorstelt, op grond van de volkomen overeenkomst der versierselen op dit schilderij met die op het beroemde portret bij baron Gustave de Rothschild. Wij achten deze overeenkomst voor toevallig, omdat de gelijkenis in de gelaatstrekken niet groot genoeg is en deze persoon er wel wat jonger en meisjesachtiger uitziet, dan de deftige echtgenoote van M. Daey. Het schilderij is links voluit gemerkt en 1633 gedateerd.

Uit dezelfde periode wellicht een of twee jaar vroeger stamt het Portret

van een Heer, dat langen tijd begraven was in de oude lokalen van de Historical Society te New-York. Toch herkende de heer Ch. Dowdeswell uit Londen, hoe hoog het ook hing, er de hand van Rembrandt in. Toen in 1908 de genoemde Society naar hare nieuwe woning verhuisde, had ik gelegenheid het stuk van nabij te bezichtigen en de juistheid van s'heeren Dowdeswell's mededeeling te bevestigen. Het stuk, welks photographie (Afb. 4) ik aan Dr Stillwell, een bekend verzamelaar van kunst te New-York te danken heb, is levensgroot en in den de Keyser-achtigen stijl van 1631 à 32 gedaan. Het heeft overal de licht geelachtig-groene tinten in de halve schaduwen der vleeschpartijen. Het is op doek geschilderd; bij eene verdoeking is het op meedoogenlooze wijze door de pers gehaald, zoodat alle hoogsels ingedrukt zijn. Onder de aan Rembrandt toegeschreven schilderijen in dit museum is het het eenige echte. Het is no 328 van den katalogus van 1903, die opgeeft dat het aan den beroemden Franschen miniatuurschilder Saint behoord heeft, op wiens veiling (1846) het door Roehn gekocht werd, die het weer aan Jecker (± 1851) overdeed. De volgende eigenaar was Thomas J. Bryan, die in 1867 zijn geheele verzameling aan de Historical Society ten geschenke gaf en ze tot aan zijn dood nog steeds vermeerderde. Vermoedelijk is dit het eerste schilderij van Rembrandt, dat de reis naar Amerika aanvaardde.

Nog in het oude werelddeel, maar desniettegenstaande op een veel verborgener plaats, hangt een volgende Rembrandt, die tot dusver aan het speurtalent der Rembrandtsnuffelaars ontgaan is. Het is het levensgroot Borstbeeld van een Grijsaard, die omstreeks 1632-34 zoo vaak door Rembrandt geschilderd, geteekend en geëtst is. Het meest lijkt dit exemplaar op dat der verzameling Schubart, thans bij den heer C. A. Griscom te Philadelphia. De man draagt een kleinen kanten kraag een bruine muts, daaronder een roodbruinen hoofddoek en een donkerbruin costuum. Het is een der beste studies uit deze groep. Hij maakt den indruk, alsof hij eerst zonder muts geschilderd was, evenals bijv. de vader van Rembrandt in het Mauritshuis. Links op de halve hoogte staat de volle handteekening, vergezeld van het jaartal 1633. Dit schilderij, op een paneel geschilderd van 0.60 bij 0.50 M. komt uit de verzameling Aufrère en behoort aan den Earl of Yarborough te Brocklesby Hall in Lincolnshire. Waagen zag het er reeds in 1854, doch herkende den maker niet. Hij noemt het (Dl. IV, blz. 502) een goed werk uit Rembrandt's school.

Nog half en half tot Rembrandt's vroege periode behoort het eigenaardige Landschap met een badende Diana, dat voor korten tijd door den heer Salting te Londen van den kunsthandelaar Langton Douglass verworven werd. De godin en hare nymphen herinneren het meest aan de naakte figuurtjes op *het vinden van Mozes* bij J. G. Johnson te Philadelphia, doch zij zijn warmer

Afb. 3. — REMBRANDT : DAMESPORTRET.

(Eigendom van de firma Knoedler & C° te Londen).





Afb. 4. — REMBRANDT: PORTRET VAN EEN HEER.
(Eigendom van de Historical Society te New-York).



en intensiever verlicht. De geheele kompositie heeft min of meer tot voorbeeld gediend voor het bergachtig landschapje van G. v. d. Eeckhout in 's Rijksmuseum te Amsterdam.

Over twee *Studiekoppen* uit Rembrandts middelsten tijd: die bij den kunstkooper Kleinberger te Parijs en die uit de verzameling Nardus te Suresnes heb ik reeds gesproken. Beide houd ik voor ontwijfelbaar echte werken van omstreeks 1645. Hetzelfde geldt ook van den breed getoetsten kop van een OUD MAN MET LANGEN BAARD (Afb. 5) in de verzameling P. A. B. Widener te Philadelphia, die voor eenige jaren bij de kunstkoopers Dowdeswell aan het licht kwam. De man kijkt met ingespannen aandacht naar rechts beneden, terwijl het licht van links boven valt. Hierdoor zijn zijne oogen geheel en al beschaduwd. Haar en baard zijn met breede streken aangesmeerd, om eene uitdrukking te gebruiken, die men wel in oude inventarissen vindt.

Eigenaardig is het, dat Rembrandt voor dezen kop een plankje gebruikt heeft, waarop hij van den benedenkant uit reeds vroeger een kop begonnen had. Als men het paneel onderste boven houdt, ziet men in den baard nog duidelijk sporen van lippen, kin of neus van dezen eersten aanleg en in de rechter wang en over het rechter oog lange lichte streepen als die van een hemd of ander onderdeel van het kostuum door de latere overschildering heen komen.

Wij zijn thans genaderd tot de schilderijen uit Rembrandts laten, rijpen tijd, die wij aan het reeds bekende œuvre wenschen toe te voegen. Beginnen wij met het belangrijkste. Dit is ongetwijfeld de groote AFNEMING VAN HET KRUIS (Afb. 6), die eenige weken geleden op een veiling bij Christie's aan het licht kwam en door den heer Kleinberger te Parijs voor een bedrag van L. 8190, werd gekocht, zijnde een record-prijs voor een Rembrandt in openbare veiling. Dit schilderij 1.42 bij 1.06 M. groot, is voluit gemerkt en 1651 gedateerd. Het schijnt bij den eersten aanblik een herhaling van de hoofdgroep uit het St. Petersburgsche schilderij van 1634 (Bode N° 126), doch bij nadere beschouwing ziet men zoovele afwijkende bijzonderheden, dat men het met recht als een nieuwe voorstelling van hetzelfde onderwerp mag beschouwen.

In de eerste plaats is het kruis niet in het midden geplaatst, doch aanmerkelijk naar links verschoven. Aan deze zijde ontbreekt een strook van ¼ der geheele breedte. Nog iets meer ontbreekt beneden. Onze figuren zijn bij de knieën afgesneden, te St. Petersburg zijn zij ten voeten uit en is nog een breede strook terrein zichtbaar. In dit schilderij houdt de persoon, die den fakkel draagt, dezen zoodanig, dat het hoofd van den voornaamsten drager van het lijk een krachtigen, en daardoor storenden slagschaduw naar boven werpt. Dit onaangename effekt is thans vermeden, de geheele verdeeling van



Afb. 5. — REMBRANDT : Oud Man met langen baard.
(Eigendom van den Heer P. A. B. Widener te Philadelphia).

licht en donker is vereenvoudigd en daardoor rustiger geworden. De personen aan den voet van het kruis zijn minder in aantal en minder druk in hunne uitingen van smart. De hoogste smart komt tot uitdrukking in Maria, de omstanders treden meer op den achtergrond. Een van achter geziene man in het midden der compositie en de geheele groep links om het lijkgewaad zijn vervallen, ongetwijfeld tot voordeel van het geheel. Het schilderij vertoont weinig lokale kleur, een sterk vermiljoenrood in het gewaad van den ouden discipel, die de beenen van Jesus ondersteunt, blijft den beschouwer het langst bij. Wij zien in dit stuk een belangwekkend voorbeeld van de wijze, waarop Rembrandt in later jaren op de composities zijner jeugd terugkwam, waarvan ons een tweede staal bewaard is in het eveneens Petersburgsche

Afb. 6. — REMBRANDT: AFNEMING VAN HET KRUIS.
(Eigendom van den Heer Kleinberger te Parijs).



schilderij, een jonge vrouw een paarl aan het oor bevestigende, (Bode N° 400). Dit stuk van 1654 komt in hoofdzaak overeen met de Saskia op het stuk in Buckingham Palace, vroeger bekend als de burgemeester Pancras, (Bode N° 158).

Vervolgens zij het mij vergund hier de aandacht te vestigen op een zeer belangrijk schilderij, waarvan de compositie algemeen bekend is door een copie, die in de Dresdener Galerij hangt en daar aan B. Fabritius wordt toegeschreven, (N° 1591 van den Catalogus). Deze verlegenheidstoeschrijving wordt overbodig nu bij den kunstkooper Lesser te Londen het origineel door Rembrandt aan het licht gekomen is, dat uit zijn rijpsten tijd afkomstig is en blijkbaar HENDRICKJE STOFFELS (Afb. 7) voorstelt. Het is een aantrekkelijk schilderij, mooi van licht en van kleur, met een diep « gesälligt » rood in het costuum en helder wit in het van voren geopende hemd. Het stamt uit denzelfden tijd als het beroemde schilderij : *Hendrickje aan het venster* in het Museum te Berlijn.

Hoe verbazend rijk Engeland nog aan kunstschatten is, blijkt telkens opnieuw. Ben ik wel ingelicht, dan heeft onlangs een mijner Engelsche vakgenooten op het buiten van een vriend in een slaapkamer vier onbekende portretten van Rembrandt gevonden, die door de « Arundel Club » zullen worden gepubliceerd. Iets dergelijks is een of twee jaren geschied op het buiten Gopsall van de grafelijke familie Howe. De verzameling aldaar is omstreeks 1750 bijeengebracht door den bekenden Ch. Jennens (1700-1773), den beschermer van G. F. Händel. Door erfenis is zij in de familie Howe gekomen, wier leden meest alle officieren waren en zich weinig om kunst bekommerden. Zoo konden de vier kleine schilderijtjes van Rembrandt onbemerkt op hunne bezitting blijven hangen. Twee hangen er thans nog, één is naar Montreal in Canada verhuisd en één bevindt zich in handen van een particulier in den Haag.

Dit laatste stelt KONING DAVID voor, zijn harp in vervoering tegen zich aan drukkend. Hij is half naar links gewend en ongeveer half levensgroot. Op zijn tulband draagt hij een soortgelijke gouden kroon met spitsen als de Saul op het schilderij van Dr. Bredius; over zijn schouders een hermelijnen mantel. De toon van het geheel is groenachtig grijs. Er ligt veel uitdrukking van devotie in het gelaat. Rechts boven staat de volle handteekening en het jaartal 1651. Het laatste cijfer is er evenwel bij het parketeeren eenigszins afgeschaafd. Het paneel is groot 0.30 bij 0.245 M. In denzelfden trant zijn de beide koppen, die thans nog te Gopsall berusten, de eene, een MAN MET LANG WIT HAAR, SNOR EN BAARD, in een rood kostuum, naar rechts gewend en half naar den beschouwer ziende, is zeer breed geschilderd in de manier van de beide bekende schetsen voor den *Matheus* in het Louvre, en drie kwart levens-

groot, op een paneel van 0.245 bij 0.205 M. De tweede vertoont een OUD MAN MET EEN ROOD KAPJE, grijzen snor en baard, die naar den beschouwer kijkt. Er valt een sterk licht op het voorhoofd. Ook deze kop is driekwart levensgroot; het paneel meet 0.195 bij 0.17 Meter.

Het vierde schilderijtje uit Gopsall berust thans in de verzameling van Sir William C. van Horne te Montreal in Canada. Het is een LANDSCHAPSTUDIE, (Afb. 8) die in meer dan een opzicht merkwaardig is. In de eerste plaats is zij gedateerd en dus eene belangrijke bijdrage voor de chronologische volgorde van Rembrandts landschappen, waarvoor wij tot dusver slechts twee vaste uitgangspunten hadden : het jaartal 1638 op het landschap met den barmhartigen Samaritaan te Krakau en 1646 op het *Winterlandschapje* te Kassel. Ons landschap draagt naast de volle handteekening het jaartal 1654.

In de tweede plaats vraagt het onze aandacht, omdat het het eenige geschilderd landschap van Rembrandt is, waarvan wij zoo te zeggen bewijzen kunnen, dat het een getrouwe en direkte studie naar dé natuur is. Dit bewijs wordt geleverd door een gewasschen penteekening in de verzameling J. P. Heseltine te Londen (Afb. 9), die een gezicht op hetzelfde boerenhuis voorstelt. Toch is deze teekening geen ontwerp voor het schilderij; integendeel teekening en schilderij zijn beide van verschillende punten naar hetzelfde plekje gedaan. Men ziet op beide hetzelfde doorkijkje rechts van hetzelfde lage, langgestrekte gebouw met hetzelfde aantal boomen er voor. Het deurtje staat op dezelfde plaats, rechts ervan is een boom en onmiddelijk daarnaast hetzelfde venstertje. Op het schilderij leidt een vonder over het water, dat zonder dit bruggetje ook op de teekening zichtbaar is. Een lange varkens-trog aan de overzijde van het water is op teekening en schilderij duidelijk te herkennen, ja ook het ronde voorwerp, dat er tusschen het eerste en tweede steunhout in ligt. Er achter een soortgelijk laag gevalletje van hout, waar boven een paar boomstammen uitkomen. De zware boomstomp aan den rand van het water is op de teekening ook nog even aangeduid. De teekening is van iets meer nabij en iets meer naar rechts genomen dan het schilderij, dat geheel als een met olieverf neergeschreven schets werkt, zooals wij er zooveel met de pen bezitten. Men vergelijke bijv. de half ontbladerde boomtakken geheel rechts. Hoe bekend komen zij ons voor uit Rembrandts schetsen. Het gebladerte is geheel bruin, dergelijks het houtwerk ; het sterkste licht wordt geconcentreerd op het houten stalletje in het midden. Het terrein van den voorgrond is zeer dun geschilderd, overal ziet men de bruine tinten van het eikenhout door de verf te voorschijn komen. De totaal indruk, dien het onderwerp teweeg brengt, is meer die van een bescheiden gedoe in een dorre heistreek, dan die van een welvarende boerderij in het vruchtbare weidelandschap rondom Amsterdam.

Afb. 7. — REMBRANDT: HENDRICKJE STOFFELS.
(Eigendom van den Heer Lesser te Londen).





Afb. 8. — REMBRANDT : LANDSCHAPSTUDIE.
(Eigendom van Sir William C. van Horne te Montreal (Canada).



Afb. 9. — REMBRANDT : LANDSCHAPSTUDIE (teekening).
(Eigendom van den Heer J. P. Heseltine te Londen).



De vraag, of men thans met behulp van dit gejaarmerkte stuk andere landschappen, waarvan de dateering tot dusver min of meer in de lucht zweefde, nader kan dateeren, moet ik tot mijn leedwezen onbeantwoord laten. Indien ik alle mij bekende landschappen aan mijn oogen laat voorbijgaan, ontmoet ik er geen een, dat hiermede zoodanig samengaat, dat men het ook in of omstreeks 1654 zou mogen dateeren. Wel zijn er eenige achtergronden op bijbelsche stukken, die, hoewel aanmerkelijk meer afgewerkt, er mee overeenkomen. Als zoodanig noem ik bijv. den *Tobias met den Engel* te Glasgow en *Jezus met de Samaritaansche vrouw* te Harrogate, doch voor deze stukken was de dateering reeds sinds lang bepaald, bij het laatste stuk door het jaartal 1655 dat er op werd gevonden, bij het eerste door vergelijking der figuren met die op andere stukken uit denzelfden tijd (± 1650).

Augustus 1909. C. HOFSTEDE DE GROOT.

NASCHRIFT

Nadat het bovenstaande geschreven was, is er in de *Zeitschrift für bildende Kunst* een artikel van Bode verschenen waarin ook over eenige der hier besproken schilderijen gehandeld wordt en waarbij eenige ervan zijn afgebeeld. Ook heeft Karl Madsen in een der Deensche koningsverblijven een levensgrooten studiekop van een grijsaard ontdekt, die thans in het Museum te Kopenhagen is opgenomen. Het is een gebaard man, naar beneden ziende in een donker staalblauw, haast zwart costuum tegen een neutralen achtergrond. De behandeling is breed en forsch in den trant der grijsaards te Cassel, Oldenburg, Metz en dergelijke. Evenals deze is het stuk kennelijk omstreeks 1630-33 geschilderd.

November 1909. C. H. D. G.





DE PRIJSKAMP OM HET MONUMENT DER ONAFHANKELIJKHEID TE BUENOS-AYRES



NZE kunstenaars hebben eertijds, over een groot deel van Europa, den roem van den Vlaamschen naam verbreid. We ontmoeten hun werken overal en in vele streken merkt men sporen van den invloed op, dien ze op vreemde scholen hebben uitgeoefend. Baron Descamps-David, Minister van Wetenschappen en Schoone Kunsten, heeft 't alleszins loffelijk plan opgevat, om van deze vreedzame overheersching 't onderwerp van een reeks studies te maken, die door toedoen van den Staat zullen verschijnen. — Maar men moet zich niet enkel bezig houden met de dooden en een kunstenaar behoeft ons niet eerst belang te gaan inboezemen als er vijf eeuwen sedert zijn verdwijning vervloden zijn en zich om zijn persoonlijkheid en zijn werken dat twijfelachtig duister heeft saamgetrokken, dat onze geleerden, tegelijk wanhopig en verrukt over de complexiteit der op te lossen problemen, met even omzichtig als subtiel vernuft trachten te ontwarren.

De levenden hebben evenzeer recht op eenige aandacht! Ze verdienen dat we niet overlaten aan volgende eeuwen, waarin noch zij, noch wij meer zullen bestaan, de zorg om hun werk en hun roem te vieren dien ze buitenslands voor zichzelf hebben weten te verwerven en alle gezamenlijk voor hun vaderland. En het succes dat de beeldhouwer Julius Lagae en de architect Eugeen Dhuicque onlangs te Buenos-Ayres hebben gehad, behoort juist tot die soort, welke den mensch tot den grootsten roem verstrekken, juist om het bezwaarlijke van een zegepraal over een groot aantal mededingers, die alle van verschillenden landaard waren en ten gunste van wie de nationale eigenliefde alle middelen, waarover ze beschikte, in 't werk had gesteld.

Het was in 1906 dat de regeering der Argentijnsche republiek besloot, om door oprichting van een groot monument te Buenos-Ayres het eeuwfeest der gebeurtenissen te vieren, gedurende en ten gevolge van welke, het land zijn onafhankelijkheid verwierf: de omwenteling van Mei 1810, de lang voort-

HET MONUMENT VAN DE ONAFHANKELIJKHEID TE BUENOS-AYRES.

Ontwerp van MM. Lagae en Dhuicque, (Onderdeel).



gezette strijd der opstandelingen tegen de Spanjaarden, gevolgd door hun overwinningen, het congres van Tucuman, waar de leiders van den opstand vorm begonnen te geven aan den nieuwen staat van zaken, tot wier in stand brenging ze zoo moediglijk hadden meegewerkt.

En om aan deze verheerlijking van het Vaderland den schoonst mogelijken vorm te verzekeren, besloten de machthebbenden in den Argentijnschen staat om ter verwezenlijking van dit werk, een wedstrijd uit te schrijven onder de kunstenaars van de geheele wereld. Het programma schreef twee proefinzendingen voor, door een tijdsverloop van één jaar gescheiden, één voorloopige, met toekenning van tien premieën aan de tien eerstgekozen artisten, de tweede beslissend en beperkt tot de vijf beste van deze tien eersten, met inbegrip van het toekennen van min of meer hooge vertroostingspremieën volgens het rangnummer dat den kunstenaar toegewezen was.

Vier-en-zeventig ontwerpen kwamen bij de Commissie in, die zich met het toezicht op de werkzaamheden van het concours belast had : twee-en-zestig waren van Europeesche kunstenaars afkomstig : 6 Duitschers, 2 Oostenrijkers, 3 Belgen, 10 Spanjaarden, 21 Franschen (o. a. een van Antonin Mercié en een van Charpentier) 3 Engelschen en 17 Italianen; twaalf waren door Amerikaansche artisten ingestuurd : 8 uit Argentinië, 1 uit Chili, 2 uit Urugay, 1 uit Noord-Amerika. De jury, die vijftien leden telde, was ten deele aangesteld uit Senatoren en afgevaardigden der verschillende hoofdcommissies voor het eeuwfeest, gedeeltelijk uit bestuurders van het Historisch Museum, het Museum en de Academie voor Schoone Kunsten te Buenos-Ayres. In de maand Juni 1908, werd het onderzoek voor den voorloopigen wedstrijd beëindigd, maar voor den tweeden werden er zes in plaats van vijf uitgehouden, te weten van den beeldhouwer Gasq en den architect Chédanne (Franschen); Gaetano Moretti en Brizzolara (Italianen); Michel Blay, (Spanjaard); Jules Lagae en Eugène Dhuicque, (Belgen), Rogelio Irurtia (Argentijn) en Gustaaf Eberlein (een Duitscher).

De bekroonden moesten daarna een nieuwe maquette, op veel grooter schaal inzenden, waarbij ze rekening hadden te houden met de kritiek op hun voorloopig werk. Den zesden van de afgeloopen Julimaand, na de openbare tentoonstelling van de opnieuw behandelde ontwerpen, vergaderde de Jury andermaal om definitief haar keus te bepalen.

Bij de herstemming kregen het Italiaansche en het Belgische ontwerp hetzelfde aantal stemmen : 13 op 14 voor den eersten prijs. Aangezien bij de ballotage de stemmen gelijkelijk tusschen de beide mededingers verdeeld waren, hakte de Minister van Binnenlandsche zaken, die 't voorzitterschap bekleedde, den knoop door, door zijn stem te verleenen aan Moretti en Brizzolara. Met het oog op dezen uitslag, besloot de Argentijnsche regeering

en het bestuur der stad Buenos-Ayres evenwel den volgenden dag, om, behoudens enkele wijzigingen, het werk onzer landgenooten eveneens op een der openbare pleinen van de hoofdstad op te doen richten.

*
* *

De taak van den kunstenaar, die vorm heeft te geven aan officieele memorialen van het soort, als hem van Buenos-Ayres uit verstrekt werden, is moeilijk. Hier moesten in één zelfde monument allegorische zoowel als werkelijk bestaand hebbende figuren, zoowel menschen als denkbeelden verheerlijken en naast zinnebeeldige gestalten als van de Vrijheid, de Onafhankelijkheid en de Republiek, de wèlgelijkende afbeeldingen plaatsen van de hoofden der revolutie zoowel als van de meest belangrijke gebeurtenissen er van. De zaak zat niet zoo eenvoudig in elkaar, vooral niet voor hen die duidelijk inzagen dat een monument dat voor het volk was bestemd, waarvan het den triomfeerenden wil had te verheerlijken, ook binnen het begrip van de volksziel vallen moest.

Er zou een belangrijke studie te maken zijn geweest, overvloedig vooral in curieuse observaties, over die vier-en-zeventig maketten van verschillende kunstenaars uit verschillende landen, alle opgeroepen ter verwezenlijking van hetzelfde program. Ongelukkig is Buenos-Ayres te ver en het geïllustreerde werk dat het Argentijnsche gouvernement over den wedstrijd heeft doen verschijnen (1), veroorlooft ons niet om voldoende te oordeelen, tenzij grosso modo en globaal, aangaande de schoonheids-waarde ingezonden ontwerpen.

En aangezien deze overigens in het boekje enkel met het motto van hun maker waren aangeduid, zou het onmogelijk zijn om hieruit tot betrouwbare vergelijkingen tusschen de verschillende landen te geraken, wat betreft de sculpturale en architecturale richtingen, zooals zich die in elk hunner hebben geopenbaard.

Ten slotte is de algemeene blijvende indruk, nadat we dit geheele album hebben doorbladerd en de verschillende wijzen beschouwd, — meer verschillend in schijn dan in werkelijkheid, — waarmee de kunstenaars hun ontwerpen geschikt hebben dat weinig werken die hebben meegedaan in dit wereld concours, iets anders zijn geweest dan een handige schikking van overgeleverde elementen Om rechtvaardig te blijven dienen we echter te bedenken, dat het moeilijk is in een dergelijk werk iets nieuws te vinden. Nieuwe, dat is te zeggen, ongeziene en in zekere opzichten individueele vormen konden zij dienen voor een monument dat aan de gemeenschap gewijd was ; en zou deze een al te oorspronkelijke taal hebben verstaan? Men kan lang over deze kwesties

(1) Concorso para el Monumento de la Independencia Argentina. Een album in 4°, Buenos-Ayres, 1908.

discuteeren en meenen dat schoonheid, hoe ongedacht en onverwacht ze ook moge wezen, altijd ten slotte een volksmenigte imponeert; maar niettemin blijft het een feit dat het nieuwe en buitenissige altijd in regeeringskringen



Monument der Onafhankelijkheid te Buenos-Ayres.
Ontwerp van LAGAE en DHUICQUE. (détal.)

maar een matige aanbeveling zijn. Officieele kunst past beter bij geijkte motieven, even eerwaardig door ancienneteit als lang gebruik. Er is in vindingrijkheid altijd iets van teugellooze jeugd, welker onstuimigheid kwalijk bij haar deftigheid past. Daarom eischt zij in 't algemeen van de beeldhouwkunst allegorische voorstellingen die volgens den klassieken vorm zijn opgevat, waarvan het beteekenisvolle banaal geworden is door den sleur en die niettegenstaande dat, toch een zeker prestige van plechtige waardigheid hebben bewaard.

Vaste regelen en reglementen dringen zich dus aan den kunstenaar op, die onder deze belemmerende omstandigheden en een zekeren dwang van vooraf overeengekomen vormen heeft te arbeiden. Hij is niet vrij. En bij de beoordeeling van zijn werk, heeft men in den breede rekening te houden met dien dwang, altijd knellend en pijnlijk, schoon aanvaard, — dien hij ondergaan heeft in zijn pogingen om te doen ontbloeien in levende figuren, onder zijn handen ontstaan en uit zijn brein gesproten en zonder te gaan buiten de grenzen van zijn programma. een afgetrokken denkbeeld of een historisch gegeven, waarvan hij de opdracht ontving het leven in te blazen.

Zeker zou men hiertegen kunnen aanvoeren dat de primitieve meesters de beeldhouwers der cathedralen en de schilders van altaarstukken en frescoes, hoewel evenzeer gebonden aan de letterlijke weergave van den tekst overigens niet onder deze subordinatie schijnen te hebben geleden. Dit is waar, maar zonder zelfs te spreken van de geestgesteldheid en beschaving van een tijd zóo ver verwijderd van het individualisme van den onzen, is het gemakkelijk te verstaan dat religieuse themas van een universeel karakter in staat waren om eertijds iederen artist, hoe zijn gemoedsgesteldheid ook ware, te ontroeren en te bezielen, terwijl die van heden gemeenlijk in zichzelf enkel virtuositeit in 't aangezicht van 't heilige moeten vinden tot het uitbeelden van de hedendaagsche godheden uit ons Utilitair Pantheion : *Landbouw, Koophandel, Nijverheid* of, als te Buenos-Ayres tegenover de incidenten of de aanstichters van een omwenteling, waarvan het meerendeel der mededingers waarschijnlijk van te voren nooit had gehoord.

De pogingen der verschillende mededingers hebben zich dan ook in hoofdzaak gericht op de algemeene dispositie van hun ontwerp, op de wijze van voorstelling der figuur van de *Vrijheid* of de *Republiek*, waarvan zich, bij bijna alle, het hoofdstreven naar richt en waarom zich dan hadden heen te scharen, de beelden van de helden der Onafhankelijkheid of enkele episoden uit den opstand. Enkelen hebben zich tevreden gesteld met het planten, midden op een héel laag voetstuk, van een kolossale vrouwelijke figuur, gezeten of staande, omgeven als door zoovele pygmeëen, met de strijders en hoofden van den opstand, die van onder haar beeld te voorschijn traden, verward door elkaar heen, geïsoleerd of in groepen. Anderen plaatsten dit symbolisch beeld, 't zij volgens antiek model op een hoogen kolom, 't zij voor of bovenop een triomfboog — een gecreneleerden toren of een pyramide — 't zij op den nok van een paleis of veelzuiligen tempel. Anderen weer gaven haar te dragen aan caryatiden of aan Ionische zuilen van een, door een zuilengang omgeven gebouw. Als vervolgd door de herinnering aan de *Vrijheid* van Bartholdi, hebben enkelen een toren neergezet, en op dien toren een bol en op dien bol de Genius der Vrijheid. Door dien uit doorzichtige materie vervaardigden bol, zouden electrische lampen dan het plein en de stad verlichten !

Er was er zelfs een die een werk had geconcipieerd, waarvan het verwarde en kinderachtige symbolisme denken deed aan de categorische classificaties der middeneeuwen, de zuilen die het hoofdgedeelte van dit monument hadden te schragen, werden, volgens uitleg van den maker gepaard « *pour signifier le dualisme des forces naturelles, centrifuge et centripète, fondement primordial de toute religion, la lumière et les ténèbres, le bien et le mal, le positif et le négatif* »... Terwijl een bevloering van zwart en witte tegels

den bezoeker moest doen denken aan « les chaînes brisées de l'oppression et la tyrannie coloniale ! » Verderop spelen pilasters de rol van emblemata van



Monument der Onafhankelijkheid te Buenos-Ayres.
Ontwerp van LAGAE en DHUICQUE, (détail).

de vier windstreken in het Heelal (?), der vier jaargetijden, der vier Evangelisten en eindelijk van de vier toestanden in de natuur : vast, vloeiend, gasvormig en stralend !...

Veel héel vreemdsoortige ontwerpen! geenszins echter door een overdaad van oorspronkelijkheid, maar wel om het armzalige en belachelijke van het verkregen resultaat, niettegenstaande de wanhopige pogingen van den kunstenaar om op overbluffende wijs met zich te vereenzelvigen en in zich te nemen de hoofdelementen, waaruit de inspiratie van de meesten hunner was gevoed. Men speurt bij deze de handigheid, die alles weet te schikken en te plooien, die, ten koste van alles, anderen tracht te overbluffen, daarmee voldaan dat ze een schijn van waarachtigheid aan het eigenlijk niets beteeke-

nende hebben gegeven, maar nergens het echte, het gewetensvolle van den waren kunstenaar, die niet in staat is tot virtuositeit, omdat zijn scheppingsmacht afhankelijk is van zijn gevoel.

We noemen, onder de zeldzame ontwerpen, die aan dezen laatsten eisch schenen te beantwoorden, dat 't welk ingezonden was onder het motto *Fuerza, Vigilanzia,* ontleend aan den naam der beide allegorische figuren, waartusschen hij het triumfeerend ruiterbeeld omhoog deed rijzen van het Argentijnsche Vaderland. Die drie bronzen gestalten, op vaste, krachtige en wél overwogen wijze gemodelleerd, zouden op een hoog voetstuk van graniet geplaatst worden. Rondom het basement van het eerste zouden dan groepen van opstandelingen en constituanten, vol uitdrukking en levendig gevoel, de hoofdmomenten der omwenteling in herinnering gebracht hebben.

Het Italiaansche projekt, dat, om een verjaarde uitdrukking te gebruiken, den zegepalm heeft weggedragen, vertoont grootere bevalligheid dan kracht. Te midden van het ensemble, vertoont het één pyramidale figuur, geflankeerd door een allegorischen groep van het *Vaderland* en de *Vrijheid.* Het omvat een groot aantal beelden in hoog-relief, geplaatst op het voetstuk van de obelisk, bestemd om een hoogte van een vijf-en-dertig meters te hebben. Het is natuurlijk onmogelijk om op een kleine grafische reproductie de waarde van dit beeldhouwwerk evenzeer als zijn mogelijk effekt op den juisten prijs te stellen. Het meest klassieke der bekroonde werken was, zonder eenigen twijfel, dat van den Spanjaard Miguel Blay, — om zijn ideale opvatting, zoowel als om de stoffelijke uitvoering, klassiek. Deze kunstenaar stelde zijn genius van het vaderland op tusschen de Gerechtigheid en de Rechtswetenschap op de tinnen van een soort ronden tempel met Dorische zuilen.

***

De eigenschappen, waardoor zich bij den eersten aanblik het werk van de heeren Lagae en Dhuicque onderscheidt, zijn die van eenvoud en duidelijkheid. Het doel dezer beide kunstenaars is geweest om iets grootsch te vervaardigen, maar tegelijkertijd hadden ze zich voorgenomen om dit grootsche slechts langs den weg des eenvouds te bereiken. Ze hadden zich tot wet gesteld om alle overdaad van motieven of overtolligheden in de onderdeelen, die den beschouwer in twijfel kunnen laten aangaande de beteekenis van een monument, te vermijden.

We wezen hierboven op het soort van anachronisme, dat in werken van deze categorie, voortvloeit uit de gelijktijdige tegenwoordigheid van ideale figuren en voorstellingen van feiten, met andere woorden met het oprichten, ongeveer op hetzelfde plan, van abstracte en concrete zaken, die de

gedachte zich denkt op verschillende plans. Deze klip hebben de heeren Lagae en Dhuicque in hun eerste ontwerp gelukkig weten te vermijden. Gold 't hier niet eigenlijk de oprichting van één, maar van meerdere monumenten, die in plaats van enkel het midden van het Meiplein te beslaan, het over zijn geheele breedte zouden gevuld hebben.

In het hoofddeel van het werk, zou begrepen zijn geweest een ruiterstandbeeld van den generaal Saint-Martin, den bevrijder van den bodem, aan de vier hoeken van het voetstuk omgeven door standbeelden van den generaal Manuel Belgrano, van den divisie-generaal Saavedra (1), den admiraal Brown en Mariano Moreno, den sekretaris van de eerste Junta.

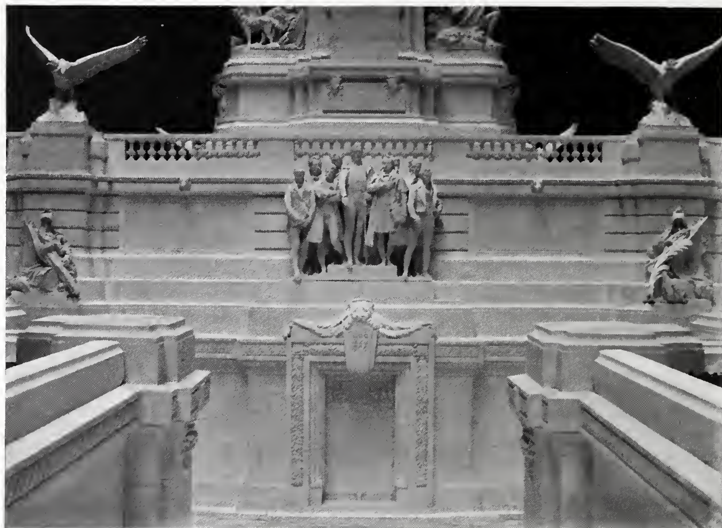
Verderop op een terras, voorafgegaan door de ronde, vlakke bekkens van een machtige fontein zou dan zijn



J. LAGAE : De Argentijnsche Republiek.
(Monument der Onafhankelijkheid te Buenos-Ayres).

(1) Met al zijn fysionomische kennis, die in deze koppen in borstbeeldvorm schitterend uitkomt, had Lagae niettegenstaande het povere der hem ten dienste staande documenten, de fyzieke en we mogen er bijvoegen de moreele zijde van de persoonlijkheid van den president Saavedra, op bewonderenswaardige wijs verstaan en weergegeven. Het Argentijnsche gouvernement heeft dan ook aan den meester-beeldhouwer, buiten en behalve het monument, een tweede beeld van hetzelfde personage besteld. We geven een reproductie van dit werk, waarin Lagae, inderdaad met een verbazende mate van intuitie, onder de trekken van Saavedra den staatkundigen held der vrijheid van het begin der vorige eeuw, heeft voorgesteld met al het ideale karakter in zijn houding, als van een man uit de Oudheid.

verrezen, het kolossale beeld der Republiek : geplaatst op een hoogen sokkel met in 't midden en aan weerzij twee allegorische groepen: het *Helden tijdvak*

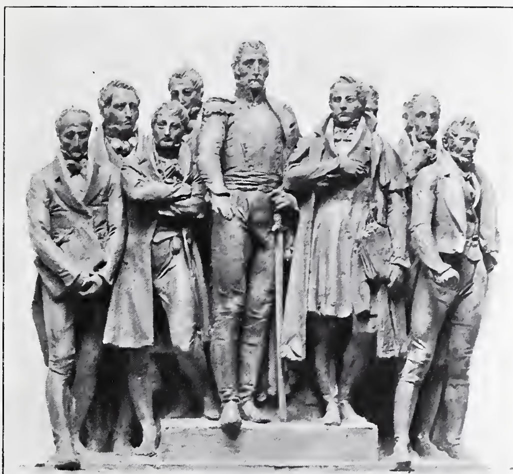


Monument der Onafhankelijkheid te Buenos-Ayres.
Ontwerp van LAGAE en DHUICQUE, (achterzijde).

en het *Gulden tijdvak* van Argentinië. Het weidsche, decoratieve geheel, zooals onze beide kunstenaars het gedroomd hadden, zou vervolledigd zijn geweest door een reeks halfverheven beeldhouwwerken gewijd, aan de hoofdfeiten gedurende den opstand, borstbeelden van de meest in 't oog springende persoonlijkheden, exedras in marmer enz. welke over de schoone tropische tuinen verspreid, die op het plein geplant zijn, een verrukkelijken band zouden hebben gevormd tusschen de twee groote monumenten, aan de beide uiteinden er van geplaatst.

Maar dit mooi verleidelijk plan waardoor op het middelpunt van Buenos-Ayres een waar nationaal Pantheon in steen zou zijn opgericht, druiste in tegen het voornemen der gemeentelijke autoriteiten, vooral wat betreft de latere indeeling van de stad. Voor de tweede proef van het concours was het bijgevolg noodzakelijk om de al te uitgebreide afmetingen van het werk in te krimpen, evenwel met behoud van zijn dubbel karakter van verheerlijking van den huidigen toestand van het Land, zoowel als een herinnering aan 't Verleden.

Het monument, thans beperkt tot de groote middensokkel, die de figuur draagt van de Republiek, moest noodzakelijk ingrijpende wijzigingen ondergaan, om aan al de eischen voor den wedstrijd, in het programma in den breede omschreven, te voldoen. En anderzijds, waren Lagae en Dhuicque terecht van meening dat het overbrengen der episodische voorstellingen aanvankelijk als sujekt voor de basreliefs in de tuinen bestemd, in dat deel van het werk dat behouden zou blijven, enkel zou kunnen schaden aan den indruk van kracht en majesteit, waarnaar ze zoo ernstig gestreefd hadden. Doch het aanvankelijk behaalde succes, was wél geschikt om ze aan te moedigen bij het zoeken naar een oplossing, die niettemin zeer moeilijk te vinden scheen te zijn. Een werk is een geheel; één in den loop van een trage en moeizame bewerking ontstane afgeronde conceptie, waarin alle elementen geëindigd zijn met zich te versmelten, met zich eng te verbinden in een onderlinge waardebepaling, een zuiver tegen elkaar opwegen der verschillende krachten, hetgeen door den auteur enkel tastend en zoekend en enkel geleid door zijn inspiratie en verborgen schoonheidsinstinkt wordt bereikt.. Men verstaat dan ook gemakkelijk die angstige bezorgdheid en die onzekerheid van den artist, die zich verplicht ziet om nogmaals terug te keeren tot en andermaal de hand te leggen aan een werk dat reeds voltooid was; dat zich in zekeren zin reeds van hem had losgemaakt, om zijn eigen organisch leven te leven. Wellicht zou hij er nog eer toe kunnen komen om het onnut geworden werk te laten liggen, om het in een anderen, meer volmaakten vorm te voltooien. En dit was 't besluit waartoe de heeren Lagae en Dhuicque ten slotte gekomen zijn !



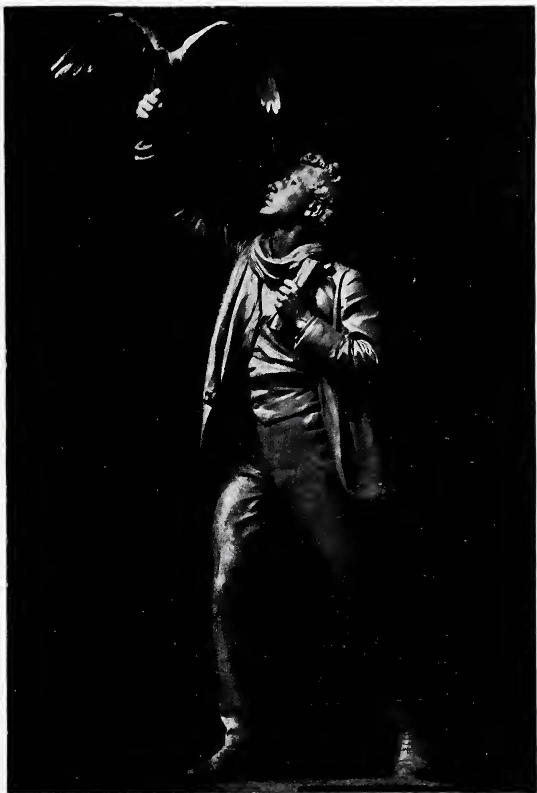
JULES LAGAE : De Groep van de Junta.
(Monument van de Onafhankelijkheid te Buenos-Ayres).



JULES LAGAE : Standbeeld van den President Saavedra.

Er bestond geen reden evenwel om het beeld der republiek zelf te wijzigen, noch de architecturale disposities, zooals die van den aanvang aan voor dit deel van het werk waren gedacht. Het beeld dat Lagae heeft geschapen is dat eener geheel vreedzame souvereiniteit, van een regeering, niet van verovering en geweld, maar van vruchtbaren arbeid en eendracht. Zijn Republiek is niet een dreigende, haar armen zwaaiende virago, maar een jonge vrouw, tegelijk krachtig en lenig, wier schoon en edel-fijn gezicht, onder den helm van haar haren en bekroond door een Phrygische muts, bekleed is met een reinheid en een sereniteit, waarin een uitdrukking van trots op het Verleden en hoopvol vertrouwen in de Toekomst zich schijnen te vermengen. Met den rechter arm heeft ze een olijftak omhoog, met den linker steunt ze op de ploegschaar en met de voeten vertrapt ze den sedert onmachtig geworden draak der tyrannie, terwijl aan haar zijde knielend, de Abundantia, de godin van den landbouw, de gaven van den Argentijnschen bodem aan haar voeten uitstort. En alles, in haar houding, in de harmonieusen val der plooien van het kleed dat, onder het afteekenen der lijnen haar machtig en rein lichaam omhult, werkt mee om den indruk te verhoogen van deze eenvoudige, maar imposante figuur.

Op het eerste ontwerp, waren, zooals we reeds opmerkten, op den sokkel, waarop het beeld der republiek moest worden opgericht, op de zijvlakken twee allegorische groepen aangebracht : De *Heldeneeuw* en de *Guldeneeuw*. Deze hadden op het tweede plan plaats gemaakt voor twee



JULES LAGAE:

MONUMENT VAN ALBRECHT RODENBACH TE ROESELAERE.



andere groepen, elk van twee figuren : links het Argentijnsche land, waarvoor een jonge Herder knielt, die naar haar gloeiende woorden luistert. Zij leert hem de rechten van den vrijen man en schenkt hem terzelfdertijd den wil en de kracht om die rechten te verwerven en te handhaven. Naast haar doet de vogel der Pampas, de chaca, zijn doordringenden roep hooren. Rechts is de strijd beslist en het zegevierend vaderland, reikt het volk den lauwer, symbool van den Roem die tusschen de trofeeën vóor haar is neergezeten met het zwaard in de schede.

Zóo verbindt een volmaakt logische keten deze drie groepen, die in één stijgende beweging de gedachte geleiden van den Genius der Onafhankelijkheid van Argentinië naar den tegenwoordigen opbloei van de geheele kracht en macht van het land. Geen enkel deel in een dezer figuren dat tegen het andere aanbotst, niets declamatorisch. Eén welbewuste, ingehouden kracht trilt in al die gezichten en deelt aan de gebaren een overgelijkelijken adel mee. Het rythme van het geheel, gevormd door het monument en het terras, dat het draagt, zal eerst al zijn schoonheid en we zouden bijna kunnen zeggen al zijn musikaliteit aannemen, als de fonteinen zullen springen tusschen de beelden, het water stroomen in de vijvers tusschen de nymfen en waterdieren en de onbewogen blanke profielen der architectuur en der beelden, den bevalligen rondedans der kinderen van de hoekpilaren en de lammergieren met wijd uitgeplooide wieken op de balustraden [1], boven watervallen en cascaden, des te beter zullen doen uitkomen.

In zijn geheel beschouwd vormt dit deel van het werk van de heeren Lagae en Dhuicque in zekeren zin een hymne in steen, een zangkoor van gehouwen beelden, gewijd aan de allegorische verheerlijking van een tijdvak, als de Argentijnsche Republiek pas heeft doorleefd en dat zoo vruchtbaar is geweest in welgeslaagde pogingen. Het is als een plastieke synthese, maar om geheel te beantwoorden aan de eischen van het programma, moest het een zeker analytisch deel in zich begrijpen, d. w. z. een positieve herinnering aan de voormannen der omwenteling en aan hun daden geven. En aan dezen eisch, hebben de makers van het ontwerp op de meest ingenieuse wijze voldaan, zonder aan de esthetische economie van hun werk te schaden. Onder het terras hebben ze een enorme crypt aangebracht die, na op passende wijze versierd te zijn, dienst zal kunnen doen als nationaal Pantheon en waarvan de ingang opent naar de achterzijde van het monument : boven het tympanon van de ingangspoort dezer onderaardsche zaal, brengt een groep van enkele figuren een der beslissende gebeurtenissen in de geschiedenis van den opstand in herinnering : het zijn de leden van de nieuwe Junta, — van de eerste

(1) Die hoekpilaren zijn in het ontwerp van het geheel, waarvan we een reproductie geven, door pylonen vervangen.

democratische Junta : Don M. Moreno, Don Manuel Belgrano, enz., met aan 't hoofd den President Saavedra, die, bij 't uitbreken der onlusten, den 25sten Mei 1810, vanaf 't balkon van 't paleis van het Cabildo, de op 't plein verzamelde menigte gerust stelde en tot kalmte bracht, door hun te zweeren dat ze niets anders beoogden dan de bevrijding van het Vaderland. De afbeelding, die we hier onder de oogen van den lezer brengen, maakt alle verder commentaar overbodig aangaande dit tooneel, waar de beeldhouwer met uiterst sobere middelen iets diep ontroerends heeft weten te bereiken.

Dusdanig is het monument, dat zich weldra op een der groote, openbare pleinen zal verheffen van de groote, Zuid-Amerikaansche stad. Daarin zullen dan tegelijkertijd worden gehuldigd de pracht der geschiedrollen van de Argentijnsche Republiek en de macht van onze kunst, het talent van Lagae en Dhuicque, de goede « Meesters van het werk » waarvan we hier getracht hebben de schoonheid te doen uitschijnen.

*
* *

Onder het zoeken naar de geschikte vormen voor zijn apotheose van het feestvierende Argentijnsche Volk, wendde Lagae, om zijn denken rust te geven, vaak door de afmeting en het ingewikkelde van het grootere werk vermoeid, zich nu en dan tot een werk, bescheidener van afmeting, maar daardoor des te meer geschikt om hem op gelukkige wijze te inspireeren, omdat het voor hem moest zijn als een daad van kinderliefde tegenover zijn Vlaamsche Vaderland. Niet dat een meester van zijn temperament ook maar iets zou kunnen ondernemen, zonder er zich geheel aan te geven, zonder er zich in te werpen met al zijn kracht, met al de macht van zijn wil en zijn kunnen... *Als ik kan*, zou hij, naar het voorbeeld van den grooten « Voorvaâr » kunnen beitelen op den sokkel van elk beeld. « Aze ick kan ». Dit woord, men vatte het op als een kreet van trots of een uitdrukking van diepe nederigheid ; dit woord beteekent dat de kunstenaar er zich van bewust is, dat gedaan hebbend al wat hij kon, hij ook gedaan heeft 't geen hij moest. Doch het werk, waarvan de inspiratie zich niet door den kunstenaar laat najagen, maar die in zekeren zin naar hem toekomt : het is niet een denkbeeld dat een vorm vraagt, maar een gevoel dat zijn eigen vorm met zich brengt.

Zeker, het standbeeld van Albrecht Rodenbach, dat men in Augustus ll. te Roeselare, voor de ouders en den ouden meester van den dichter, Hugo Verriest, en vele bewonderaars onthuld heeft... van dit beeld zou een vreemdeling op het eerste gezicht, de beteekenis niet begrijpen ! — Die vlugge, luchtvoetige jonge man, met zijn kinderlijk, ernstig en teeder gezicht, die vroolijk schijnt voort te schrijden, de oogen gevestigd op den kleinen

valk, den *Blauwvoet* op zijn hand, op 't punt om zijn vlerken te ontplooien, zou genoemden vreemdeling enkel voorkomen als een bevallig beeld — een beeld van de Lente, van den Dageraad, van de Jeugd. Hij zou misschien denken aan een dichterlijke allegorie, zich wellicht inbeelden dat Vlaanderen, naar de wijze der oude Grieken, op een harer opbare pleinen, het beeld wilde oprichten van een overwinnaar op de kampplaats — van een zegevierende ephoibos... Deze vreemdeling echter zou ongelijk hebben en toch terzelfder tijd gelijk. Dit werk, naar de opvatting van Lagae, zoowel als in de intentie van hen, die de oprichting er van mogelijk gemaakt hebben, vertoont een tegelijk persoonlijk en zinnebeeldig karakter. Het is altijd een weinig zichzelf, dat een volk in zijn kinderen verheerlijkt; het zijn zijn eigen krachten, zijn fierheid of zijn aspiratie, die ze in verhoogden of verheerlijkten vorm trachten weer te geven. — Albrecht Rodenbach, de jongeling, die welsprekend was, onder een jeugd, die slechts op 't wachtwoord wachtte, op een leiding, in intellectueelen zin — hij, een dichter onder de menschen, is een oogenblik, al te kort, de alles meeslepende incarnatie geworden van Vlaanderen — van een verlangen naar de geestelijke wedergeboorte van het land.

Het geschreven werk van Rodenbach is niet omvangrijk. De dood had er alras een eind aan gesteld. Het was niet meer dan een belofte, doch deze belofte, zou men er niet van kunnen zeggen dat ze reeds *werd* vervuld, dat ze steeds meer vervuld zal worden in de toekomst, door hen die worden heen gedreven naar 't leven der gedachten en der kunst — als een gevolg van dien gloeienden geest van begeestering, die er niet toe kon komen om te gelooven dat, omdat het land eertijds moedig had gestreden en heerlijk gestraald, het uur thans voor haar was gekomen om in te sluimeren of weggevaagd te worden van de wereldkaart?

Daarom heeft de kunstenaar een beeld willen scheppen, dat tegelijkertijd een beeld van den dooden dichter zou zijn en van het stoutmoedige, wilskrachtige, ondernemende, altijd jeugdige Vlaanderen. Hij heeft zijn held geenszins geplaatst in de houding van meditatie; hij toont hem ons staande, gaande, vol vertrouwen en verrukt, — in de richting van het leven! Het is of we hem zien gaan langs de wegen van een nieuwe lente, langs een vlakte, die nog kaal is, waar de versch omgeploegde oude aarde onder de Aprilzon smoort, als in een zwijmel van de in haar woelende kracht... De aarde die slaapt, de aarde die droomt, de aarde die trilt van leven! Want is de slaap niet enkel voor 't ontwaken, de droom voor de daad en is 't niet de daad die tot overwinning voert?...

Arnold Goffin.





KUNSTBERICHTEN

(VAN ONZE EIGEN CORRESPONDENTEN)

□□ UIT AMSTERDAM □□



AVID BLES-TENTOONSTELLING & LARENSCHE KUNSTHANDEL & AFD. AMSTERDAM

Het is merkwaardig dat een moderne kunsthandel nu reeds, tien jaar na Bles' overlijden, vijf-en-twintig jaar na zijn laatste volledige expositie een uitgebreide tentoonstelling van zijn œuvre durft te houden, zonder vrees voor bespotting. Als de prijzen op veilingen en het onbestemde voortleven van zijn naam ons niet weerhouden hadden, we hadden gemeend dat de goeie ouwe tijd nu waarlijk wel oud, en goed dood zou zijn. Echter, dat deze expositie mogelijk is, en waardeering vindt, het is teekenend.

Teekenend voor de eb en vloed in kunstwaardeeren. Het zijn bepaalde geslachten die in een periode opgaan, lateren zien critischer, waardeeren, en respecteeren tevens de doodgewaande tegenstanders. Is het niet dit, dat kunsttijden daarin onderling verschillen dat overwinnende richtingen zich baseeren op wat ouderen misten, dit overvloedig bezitten, doch wel verwaarloozen wat toch de verdienste dier ouderen was? En dat de derde generatie, gevoelend dat toch iets in hun directe voorgangers ontbreekt (dit te sterker voelend daar zij zelf zich weer willen losmaken, eigen willen zijn, de zwakten hunner meesters willen aangrijpen) wat de ouderen bezaten, juist die ouderen daarom sympathiek gaat vinden?

Zoo hier: Er was in den tijd van Schelfhout, Bakkerkorff, Koekkoek en Bles een allerstevigste ondergrond van veel technisch kunnen, kunde, die het impressionisme van later wel innerlijk bezat maar niet tentoon spreidde. En waar dat technisch kunnen dus ontbreken ging in het tweede geslacht impressionisten, daar verlangen velen van heden weer naar de technische volmaaktheden, het gebrek der meesters te verbeteren. Zoo wordt, na Israëls verafgood te hebben, Bles weer waardeerbaar.

Het lijkt mij een veeg teeken, èn voor onze waardeering, èn voor het impressionisme. Voor onze waardeering, omdat wij genoeg beginnen te krijgen van altijd breede toetsen en altijd een schetsachtig smeeren, en dus de neiging naar het breede en het levende niet blijvend in velen is; voor het impressionisme, omdat het blijkbaar aan 't verkalken is, niet meer weet de waardeering gaande te houden, die zich, verzat, naar fijner uitingswijze wendt.

Zoo innig is echter nooit de bewondering van het groote publiek geweest voor de breede grootheid der meesters of in hun hart houden zij nog veel, zeer veel, van de geliefde prentjeskunst hunner jeugd. Zoo verzwaard was de ruime techniek wel, dat de meesten er te schriel voor waren, zoodat de burgerlijke kleinkunst van de uitvoerigen verteller meer naar hun eigen aard bleef, dan de zienersgrootheid zijner verpletteraars.

Bles was een beschaafde, gemoedelijke, moppige spotgeest. Geen satyricus, maar een vroolijke, aardige oude heer, die een « loopje nam », een « ui » vertelde, een « leuk geval » illustreerde. Een charmant causeur, een haar-fijn uitpluizer, een anecdotes verteller,

een belachelijk-maker. Dat wat het innerlijk, de geesteshouding van zijn kunst, betreft! Doch wat het innerlijke, blijkend uit de schildermanieren, aangaat, dan was hij een zeer, zeer knap technicus, een glad teekenaar, een harmonisch compositeur, een verfijnd typeerder, een zoet mensch wat kleur, en een ganschlijk ontragisch wezen wat lijnuitdrukking aangaat. Laten we bedenken dat hij even ouder dan Israëls was, jonger dan Jongkindt, jonger dan Millet. En dat hij dus in zulk een reuzentijd zijn werk maakte.

En toch, er blijft een eerbied ons bij na het bezien van zooveel respectables. Wat een kunnen, wat een, nu ja drooge, maar fijne zuiverheid. Wat een doorzetten, om zoo uit het eigen kleine kristallen glaasje te blijven drinken, terwijl ruime bekers van edeler sap overvol, werden aangedragen. Om zóó zijn boudoirstukjes vol te houden, ten tijde dat men schier alleen voor de musea-zalen scheen te werken. Een eerbied blijft voor bezit van eigenschappen, zoo vele, die zoo velen heden totaal ontbreken.

Naast de zalen met Bles' œuvre is er een zaal arbeid van Broedelet. Technisch is geen grooter tegenstelling denkbaar. Wat pâte en kleur aangaat, kon de Larensche kunsthandel geen sterker voorbeeld kiezen om te doen gevoelen hoe bloedrijker, weeldevoller van verf tegenwoordig geschilderd wordt. Schijnbaar wordt Bles vernietigd. Maar wederom komt iets van eerbied op, want waar is bij den moderne de ondergrond van zijn kunde zoo sterk, waar is het compositiegevoel van den oude, en waar diens pittigheid, zijn typeering, zijn stofuitdrukking?

Dit is het goede van deze David Bles herleving.

Dat hij waardeerbaar blijkt, en dat de modernen in kunnen zien, hoe geweldig knap die ouden waren, wat zij al niet konden, hoeveel zij niet aandurfden; en dat het besef opgewekt kon worden, dat het wenschelijk ware, eens iets meer van de oude kundigheden op moderne wijzen toegepast kon worden.

Er is te waarschuwen tegen vereering. Het zou van ons publiek zoo misgezien zijn als toen onze voorouders ná Rembrandt, Gerard Dou's volmaaktheidsstreven voor hooger aanzagen dan Rembrandt's ongenaakbare grootheid van felle kracht.

Och neen, met alle waardeering voor zijn gaven, waardeeren moesten wij hem toch liever niet. Zóó is de Geest niet groot over dit werk dat een groote geest iets te vereeren zou vinden. Het zou voor ons niet pleiten indien wij als tegen iets bovengewoons opzagen. Denkt u Bles als buitenlandsch schilder? (Het is, om zijn typisch Hollandsche aard van veel belachelijk vinden op niet groote wijze, schier ondoenbaar) zijn er niet dozijnen zoo, knappen en gladden, handigen en gemoedelijken, glimlachenden en vertellers... maar waar blijven zij in de waardeering van de geheele wereld? Te weinig gemeen, innerlijk, van wat de grooten bewoog, en daarom te licht bevonden tegen de rukwinden van wisselende kunstappreciaties, al lijkt het dezer dagen juist het tegendeel.

CONRAD KIKKERT.



□□□□ UIT HAARLEM □□□□



In Teylers museum te Haarlem is als speciale zomertentoonstelling, de groote schat oorspronkelijk werk van Claude le Lorrain neergehangen.

Vier wanden zijn met dit werk vol. Een benijdenswaardige collectie teekeningen en aquarellen is het. Aquarellen!... Hoe weinig overeenkomst met wat we gewoonlijk hieronder verstaan! De soberste kleur-eenvoudigheid — een lichtend grijs, een levend bruin, diende Lorrain om een verrukkelijke harmonie van 't coloriet te treffen en een opeenvolging van plans te geven in een ruime terrein-ontwikkeling.

Dit kort bericht biedt geen plaats Lorrains invloed op anderen en van anderen nader uiteen te zetten. Michel noemt in zijn « Etudes sur l'histoire d'art », onder anderen den naam van Turner. Eenige van diens werken lijken zelfs directe nabootsingen van Lorrain, lezen wij. Het is Turner's licht-ont-

wikkeling waaraan ik dacht, bij het bezien van deze landschappen. Maar er dringen zich meer namen naar voren. De beïnvloeding nu daargelaten, vinden we hier verwantschap in de verschijnselen van alle groote kunst: de kernige lijn, de onbegrensdheid welke men (in deze kleine werkjes) voelt, de enorme tonalistische verdienste. Van studie en nog eens studie spreken de teekeningen. Een kunstenaar — deze Claude le Lorrain (Gelée eigenlijk geheeten), die het landschap, óm het landschap liefhad.

Zijn lang leven (1600-1682) is één durende bezieling geweest het landschap te geven onder de neerstrooming van 't hemellicht, de schoonheid daarvan te doen gevoelen.

De speciale studies in deze merkwaardige verzameling bewijzen ons zijn detail-studie.

ALB. DE HAAS.



UIT DEN HAAG



PULCHRI STUDIO — TENTOONSTELLING VAN GELDERSCHE SCHILDERS — Oude bekenden van de tentoonstellingen in Pulchri, Arti, Lucas of Kunstkring in de provincie wonende, zien we vereenigen stichten en overal exposities houden. Zoo in Laren de « Tien » in Renkum, « Pictura Veluviensus ». Door den bloei dezer genootschappen aangemoedigd, richtte de Heer van Harpen de Larensche kunsthandel op, en besloot de Heer de Vries uit Arnhem met eene collectie van schilderijen uit Gelderland zijn geluk te beproeven in de Residentie. Misschien dat een ander etiket zou verlokken tot bezichtigen en tot koopen.

Het typische nu is dat een massa werk dat onder Larensche of Geldersche vlag mee gaat, niets met die streken te maken heeft; wat toch in de eerste plaats gedacht zal worden. Zoo zijn hier naast enkele interieurs van den Amsterdammer Frankfort, scènes uit het Afrikaansche leven, waar hij zijn schilderslust bot kon vieren aan malsche schildering bij rake instantanée; zoo vertoont Vaarzon Morel meisjes figuurtjes, als geaffecteerde Isaac Israëlsen, welke aan het strand het levenslicht zagen. Ook kunnen de bloemen van Mej. Wandscheer, freule von Weiler en Roskam overal anders ontstaan. Blijven over met min of meer schijn van plaatselijkheid, de niet diepe, decoratief handige van Vuurens, de echte Geldersche motieven van een Louis van Soest en Edzard Koning, terwijl van Walcheren in zijn *Schapenstal*, A. H. Koning in *Kerk te Ede*, Kleintjes in *Beekstudie* en Goedvriendt met zijn wel verzorgde, maar niet delikate *Paddestoelen*, een deel van het typisch Geldersche land laten zien.

Behalve deze schilders is er nog werk van Mej. C. Balwé, en G. Derksen, een in een groene gamma gehouden, *Oude Schuit* van den glad handigen Bodefée. Teekeningen uit Italië van Mevr. Bankema Philipse, een zeer zuiver geteekend *Ezeltje* van H. A. van Ingen, *Stillevens* van Ferwerda en Schäfer en landschappen van Mej. Kool, Geerlings en Vlaanderen, welke laatste door hunne fijne peuterigheid naar het architectonisch illustratieve neigen.

Ter opluistering waren eenige Mauves aanwezig, welke echter en aan de tentoonstelling en aan dezen illusteren naam weinig glans en luister konden bijzetten.



HOLLANDSCHE TEEKENMAATSCHAPPIJ — Dit jaar zijn er geen Hollanders, maar wel buitenlanders als lid toegetreden. De Franschman Gaston la Touche, en de Belgen Léon Frédéric en Xavier Mellery. Een drietal dat het peil van de tentoonstellingen dezer vereeniging zeker zal verhoogen, en het nu reeds doet wat betreft de inzending van Gaston la Touche, die met zijn 2 werken, van een verrassend lenige waterverftechniek en een gemakkelijk beheerschen der vorm tot de belangrijkste inzendingen behoort. Zoowel het magnifieke *L'amour des roses* als *Le Bosquet de Versailles*, doen als bouqetten van kleur, weeldevol tusschen de zooveel stemmiger ingetogener Hollanders. Fréderic met monumentaal figuurale studies en Xavier Mellery met wat doorzichtige teekeningen zijn niet naar waarde vertegenwoordigd. Waar een derde van de

leden van dit genootschap buitenlanders zijn, is de aanwezigheid van zoovel vreemdelingen als er nu exposeeren, niet verrassend. Meer als eenig jaar dat we ons herinneren hebben ze nu deelgenomen, de Engelschen met Alma Tadema, von Herkomer en Edward Poynter, de Duitschers met von Bartels en Hermann. Zij zijn wel eens vollediger voor den dag gekomen en beter wat von Herkomer betreft, wiens afschuwelijke *Toreador* als een gruwelijk ordinaire reclaamprent ons als eene obsessie voor oogen blijft. Alma Tadema en Poynter vertegenwoordigen het Helleensche element in de kunst, waar smaakvolle schikking bij keurige afwerking een eerste eisch is.

Van de Duitschers missen we hun krachtigste figuur Lieberman, en van de Franschen de zoo pittige, kernachtige Lhermitte, terwijl ook Harpignies door afwezigheid opvalt. Blijven nog over de vervelende Italianen, wier knapheid telkens weer zoo saai en droog blijkt, dat we ons afvragen wat doen die plaatjesmakers toch in zulk een genootschap, waar toch een afschuw van affectatie en coquetterie bij de zoo eenvoudige recht en slechte Hollanders een karakter eigenschap is. Hoe steekt hun arbeid niet af bij de zoo eenvoudig gedane *Bloemen* van Arntzenius, het werk van Bastert, het intieme *Binnenhuis* van Briet, de vlotte Le Comtes, de forsche *Poort te Harderwijk* van Mevr. Bisschop-Robertson, alles echt wat er aan is.

Van de andere meesters: eene tot droom vervaagde *Avondstemming* van Jozef Israëls, eene geheele inzending van Mevr. Mesdag-van Houten, als hulde aan den overledene bijeengebracht, een eendenfamilie van Willem Maris, terwijl van de jongere garde, Isaac Israëls buitengewoon gedistingeerd, Willem Maris Jb. opvallend goed, Bauer verdoorgevoerd, Haverman onverzettelijk juist, Jan Veth dokumentarisch en Floris Verster in zijn kerkinterieur meer architectonisch dan pictoraal voor den dag komen.

G. D. GRATAMA.





UIT LEIDEN



LEIDSCHE KUNSTVEREENIGING — Johan Gabrielse is de naam van den jongen schilder, die in de tweede helft van de Octobermaand in bovengenoemde vereeniging, Hahn heeft opgevolgd.

Het werk, 't welk we hier zien verdient een bespreking in deze rubriek: het is inderdaad belovenden arbeid van een jong en nog niet bekend kunstenaar. Het levensgroot, onlangs geschilderd portret van den hoogleeraar Prof. Dr. J. van Leeuwen is, als een gewichtig, den jongen schilder opgedragen kunstbestelling, belangrijk. Het is althans aan te nemen dat in deze opgaaf Gabrielse zich geheel en al heeft verdiept. Wat de uitvoering ons zegt? Dat Gabrielse de volle zwaarte van den eisch van het portret voelt. In zijn doorwerktheid doet Prof. van Leeuwen's portret denken aan Jan Veth's arbeid. Maar de portretten van dezen laatste zijn toch bekwamer verzorgd nog. Door de groote bekwaamheid in deze verzorging, waarmee de nauwe luistering naar zijn model werd vereend, kwam Veth, al moge hij dan geen gloed van passie geven aan zijn kunst — tot de dichte benadering van een bepaalde portret-opvatting. Gabrielse heeft zich in deze zelfde portretverwerking bewogen. Hierdoor missen we het spontane, die zekere zwierigheid welke verder werk van den jongen kunstenaar kenmerkt. De geestdrift van den schilder is in dit portret dood. Het is waarschijnlijk een goed gelijkend portret, het is nauwkeurige schilderarbeid — al valt er voor Gabrielse nog vèel van een Veth-portret te vangen. — Het is met dit al een proeve, waar zich de eigenlijke aard van Gabrielse niet heeft uitgesproken.



LEIDSCHE KUNSTVEREENIGING — De club « De Tien » is met een nieuwe verzameling kunst reizende.

Werk van zeer uitnemend gehalte vind ik

er niet bij. Wel treffen hier en daar knappe eigenschappen in het tentoongestelde werk. D. Schulman doet zich erkennen als een artist, die een fijn kleuroog heeft; 'n zachte melancolie is in zijn werk. In de aanvaarding van deze eigenheid, zou hij tot krachtiger uiting moeten komen. Dake Jr. toont in zijn boschgezicht een goed schilderij, waar de schapen, een zeer juiste kleurtoon hebben. Legras geeft in grooter uitvoerigheid het dier. Van Krabbé, Meyenbroek en Toon de Jong, van Otto van Tusschenbroek en Paloliet, van Co Breman is het verdere werk.

Wanneer ik, terugdenkend al dit werk typeeren wil, noem ik het schilderwerk van goed gehalte, over 't algemeen niet oppervlakkig, maar ook zonder ontroeringskracht.

ALB. DE HAAS.



BOEKEN & TIJDSCHRIFTEN

ALLGEMEINES LEXIKON DER BILDENDEN KÜNSTLER ✠ VON DER ANTIKE BIS ZUR GEGENWART ✠ UNTER MITWIRKUNG VON 320 FACHGELEHRTEN DES IN- UND AUSLANDES HERAUSGEGEBEN VON PROF. DR. ULRICH THIEME UND PROF. DR. FELIX BECKER ✠ DRITTER BAND: BASSANO-BICKHAM ✠ LEIPZIG, VERLAG VON WILHELM ENGELMANN, 1909 ✠ PREIS PRO BAND, GEHEFTET: MK. 32.—, GEBUNDEN MK. 35.—

Flink op tijd is ook het derde deel van dit monumentale werk verschenen; het loopt van *Bassano* tot *Bickham*, en bevat eenige voor de Nederlandsche kunstgeschiedenis belangrijke namen. Wij vermelden: de artikels over *Joost van der Beke* (alias van Cleve, of meester der Mariadood) door Firmenich-Richartz; over de *Bennigs*, over *Jean de Beaumetz*, *André Beauneveu*, *Henri Bellechose* door Graaf P. Durrieu; over *Benson* door James Weale; over *Nic. Berchem*, *Berckheyde*, *Abraham van Beyeren*, en een groot aantal minder bekende Hollandsche meesters door E. W. Moes; over *Joachim Beukelaer* en over talrijke achttien- en negentiendeeuwsche kunstenaars door H. Hymans; een belangrijk stuk over *Jean Bellegambe* door W. Cohen; over *K. P. C. de Bazel* en *H. P. Berlage* door A. W. Weissman, enz.

Misschien had de bewerking voor sommige meesters naar verhouding wat uitvoeriger mogen zijn — maar toch beantwoordt ook dit deel volkomen aan de hooge eischen, welke men aan een werk van deze beteekenis mag stellen. Geen twijfel of dit Lexikon zal alles overtreffen wat tot nu toe op dit gebied verschenen is, en een vraagbaak blijken waarnaar eenieder, die aan kunstgeschiedenis doet, zich met vertrouwen zal kunnen richten. B.



THE STUDIO (Juli) reproduceert een brons door den Hollandschen in Zuid-Afrika gevestigden beeldhouwer A. van Wouw, een borstbeeld van een slapenden kaffer. Van Wouw, die zijn opleiding te Rotterdam aan de Akademie heeft ontvangen, is reeds in 1890 naar Transvaal vertrokken. In 1895 kreeg hij de opdracht voor een monument ter eere van President Kruger. Reeds drie jaar had de kunstenaar aan deze opgaaf gewerkt, toen de oorlog met Engeland uitbrak, die de definitieve voltooiïng van het monument tegenhield.



KUNST UND KÜNSTLER (September) brengt o. a. een opstel van onzen landgenoot C. J. Lauweriks over nieuwe Hollandsche bouwkunst. Hij geeft karakteristieken van enkele der belangrijkste onder onze hedendaagsche architekten. Uitvoeriger is hij over de Bazel en Berlage, naar wier werk afbeeldingen bij het artikel werden gevoegd. De schrijver wijst ook op de beteekenis van den te jong gestorven Willem Bauer, die stellig een der meest begaafden onder zijn kunstbroeders geweest is, maar wiens fijne aanleg door een zwakke gezondheid slechts gedeeltelijk tot ontplooiïng is kunnen komen.

C. G.



IN HET OCTOBER-NUMMER VAN THE ART JOURNAL, wijdt Frank Rinder een kort, geestdriftig artikel aan Rembrandt's *Molen op de Vesting*, naar de meening van den schrijver 's meesters laatste en schoonste

landschap. Het gerucht, dat het kapitale stuk uit de verzameling van Lord Landsdowne, een der *trusteres* van de National Gallery, naar Amerika zou verhuizen, blijkt ongegrond te zijn. Het opstel is vergezeld van een — ons dunkens — minder goede reproductie.

OUD-HOLLAND, derde aflevering, bevat een opstel van Jhr. Six over een teekening, door hem toegeschreven aan Bartholomeus van der Helst. Schrijver vindt gelegenheid tot het geven van interessante kijkjes op de wording der schutterstukken.

JAHRBUCH DER KGL. PREUSS. KUNST-SAMMLUNGEN Friedländer brengt zijn studie over Barend van Orley ten einde. Het uitgebreid opstel, minder geschikt voor samenvatting, is een kostbare bijdrage tot betere kennis van dezen veelal nog niet naar verdienste gewaardeerden meester. De slotsom is deze: « Men zou verwachten, dat de loopbaan van een Nederlandsch schilder, wiens werktijd tusschen 1510 en 1540 valt, niets anders dan een zinken van gezonde overlevering tot affectatie en manier kan zijn. Er was weinig hoop, dat van Orley, veeleer een man van zijn tijd dan een sterke persoonlijkheid, aan de algemeene ontaarding ontsnapt zou zijn. Deze vrees wordt door de voorstelling, die wij van 's meesters arbeid verkregen hebben, niet geheel gerechtvaardigd. De loopbaan van dezen schilder is niet slechts een zinken. Zijn beste eigenschappen, gemakkelijkheid van vinding en zin voor hoofschen toestel, komen in zijn laatsten tijd het meest tot hun recht. Van afneming zijner krachten is niets te bespeuren, al werd van Orley weliswaar niet ouder dan vijftig. Aan scherpte van opmerking en kennis van de vormen der natuur blijft van Orley ver ten achter bij Gossaert, voor fijnheid van gevoel haalt hij niet bij den meester van den Dood van Maria, bij Adriaan Isenbrant, ja, bij Jan Provoost. En niet alleen genoemde tijdgenooten zijn als schilders zijn meerderen, het zij deze meer talent of betere scholing bezaten. — Maar van Orley was er beter dan al zijn tijdgenooten toe geschikt aan de eischen van een nieuwen tijd te voldoen. Na een onbeholpen leertijd legde hij er zich op toe het lyrische, dat bij Isenbrant en den meester van den Dood van Maria zoo aantrekkelijk werkt, aan zijn Madonnas mede te deelen om dan, rond 1520, opgewekt door het voorbeeld van Jan Gossaert, Dürer en Raffaël, naar dramatische karakteriseering en grootschheid te streven, — hierin slechts ten halve slagend, zoolang hij zich tot het altaarschilderij moest bepalen. Van Orley gevoelde zich eerst vrij, toen de volstrekte, van de uitvoering onafhankelijke Eigen Vinding ten troon klom. »

Friedländer schrijft een « Notiz » over de Breughel-teekening, die, voortkomende uit Engelsch privaat bezit, onlangs door den heer Oppenheim aan het Berlijnsch Prentenkabinet geschonken werd. De teekening, voorstellende een *Alchimist*, en eene der schoonste en rijkste van den meester, dateert waarschijnlijk uit 1558. Er bestaat een gravure van, van dewelke volgens Fr., het stuk in bezit van den heer Max Rooses, een kopij is.

F. B.



INHOUD VAN DEEL XVI

(ACHTSTE JAARGANG — TWEEDE HALFJAAR 1909)

KUNSTBERICHTEN

BOEKEN & TIJDSCHRIFTEN

PLATEN

N. B. De cijfers met * gemerkt geven de bladzijden aan tegenover dewelke de platen buiten tekst moeten tusschengevoegd worden.

Tekstversiering in hout gesneden door Ed. Pellens.
Omslag in hout gesneden door G. W. Dijsselhof.



GEDRUKT DOOR

J.-E. BUSCHMANN

TE ANTWERPEN.

